

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark. | 1915 Heft 1

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Ueber die Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Musik.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

Ein Theoretiker unter den Malern der Gegenwart, *Kandinsky*, hat in seinem Buche „Ueber das Geistige in der Kunst" (2. Aufl., München 1912) die neue Aera einer „Zukunftsmusik" angekündigt. Wagner mit seinem Leitmotive, das einmal durch äußere Erscheinungsformen, das andere Mal aber durch rein geistiges Wesen in seiner musikalischen Fassung bestimmt erscheint, *Wagner*, *Debussy* und *Skrjabin* sind Kandinsky die hervortretendsten Einleiter der neuen Kunst. Auch Debussy und der Russe zeigen diese freilich noch nicht in reinen Gebilden; hier und da verfallen beide noch dem konventionellen Begriffe der „Schönheit"; zuweilen sind sie in ihrem künstlerischen Wirken jedoch schon ganz nur durch innere Notwendigkeit bestimmt. Der Hörer (der nach der Meinung der Mehrzahl der schaffenden Künstler fast immer ein untergeordnetes Geschöpf ist, falls er sich dem schöpferischen Geiste nämlich nicht blindlings unterwirft) empfindet jenes als schön, dies als häßlich. Das ist selbstverständlich: Das Herdentier ist dank seinem gottgewollten geistigen Tiefstande nicht von der prophetischen Kraft durchdrungen und beseelt, die den echten, den vorwärtsführenden Künstler auszeichnet. Der schöpferische Geist erscheint wohl auch von den seine eigene Zeit tragenden Ideen beeinflußt; aber eine Kunst birgt doch auch Zukunftskeime, die als neu, als Muttererde von der jedesmaligen Gegenwart nicht begriffen, jedenfalls nicht ganz aufgenommen werden können. Der wahre Pfadfinder (ob Messias oder Johannes, gilt gleich) in das Land der Zukunft der Musik ist *Arnold Schönberg*, der den Satz aufstellte, er könne jede klangliche Zusammenstellung verwenden, jede Dissonanz gebrauchen, wenn ihn sein Geist das zu tun heiße, und diesen Satz auch in seiner Musik redlich befolgte. Wir werden in dieser Feststellung gerne den modernen Ausdruck jenes Subjektivismus erkennen, dem schon die Romantiker anhingen, als sie die Grenzen der Künste gegeneinander zu verschieben begannen und wie in ihrem privaten so in ihrem künstlerischen Leben als oberste und einzigste Autorität die Herrschaft ihres Ich einsetzten. Wie aber Kandinsky mit Recht anführt, erkennt auch Schönberg gewisse Grenzen für die Betätigungsmöglichkeit seiner künstlerischen Persönlichkeit, wenn er sie auch im einzelnen nicht fest bestimmt. In der Wahl seiner Ausdrucksmittel erscheint er sich selbst, wie wir schon hörten, nicht frei: innere Notwendigkeit zwingt ihn hier zu dieser, dort zu jener Dissonanz. Alles, auch der modernst Schaffende unterliegt einem Zwange. Nur daß dieser heute noch in keine grammatische Regel gebannt ist, sondern durch das in manchem Falle Unwägbare des „Geistes" bestimmt wird.

Um eine kritische Betrachtung der Leitsätze Kandinskys handelt es sich hier ebensowenig, wie um eine Würdigung Schönbergs. Ob der eine die Welt davon überzeuge, daß er wirklich mit seiner uns nahezu als Klexographie erscheinenden Kunst das rein geistige Wesen darstellt, ob der andere in das krause Leimrutengezweige seiner schreienden harmonischen Absonderlichkeiten noch mehr Gimpel als bisher locken wird, das steht bei der Zukunft. Hier soll uns das Gesetz der „inneren Notwendigkeit" beschäftigen.

War sie nicht immer das, was die echten Künstler in ihrem Schaffen leitete? oder was war denn dessen treibendes Gesetz? Werden wir, wenn wir erkennen, daß alle Künstler unter dem Zwange einer gewissen Gesetzmäßigkeit wirkten, nicht gar zu einer Geringschätzung der Kunst überhaupt kommen? Werden wir nicht, wenn wir immer wieder bestätigt finden sollten, daß das Kunstwerk in irgend einer Form an „Regeln" gebunden ist, eine künstlerische „Tat" geradezu als etwas ansehen müssen, das diesen Namen doch nicht so recht verdiene? Sicherlich nicht. Das Gesetzmäßige bindet die Reihe der einzelnen Erscheinungen der Kunstentwicklung zu einer ununterbrochen fortlaufenden Kette zusammen. Das individuell Bedeutsame schmückt diese in jedem Augenblicke einer entscheidenden Wendung. Diese Wendepunkte stehen nun niemals außerhalb des allgemeinen kulturellen Zusammenhanges, wenngleich sie zeitlich nicht immer mit dem Gange des allgemeinen Kulturganges Schritt halten.

Der Satz, daß jeder Künstler sich die Gesetze seines Schaffens selbst gebe, ist demnach nur in sehr bedingter Weise richtig; auch der allergrößte Meister steht niemals außerhalb der Kette, die seine Arbeit an die der Vorgänger anschließt. Das die Zeiten in ihrem künstlerischen Ausdrucke Verbindende nennen wir nun hier das Gesetzmäßige. Nicht alles davon behielt Geltung durch die Jahrhunderte hindurch. Was gestern noch schön und frisch war, gilt uns heute schon als verbraucht, und was wir jetzt als tolle Ausgeburt einer überreifen Phantasie verwerfen, kann der nächsten Zukunft schon Gegenstand der Verehrung werden. So war es im Leben mit allen seinen Erscheinungen von jeher. Auch von den kulturellen Werten gilt eben die Wahrheit, daß nur der Wechsel das

Beständige an ihnen ist. Das Gesetzmäßige ist nach dem bisher Gesagten also keineswegs etwa mit dem „Akademischen“ übereinstimmend. Dies ist das mehr oder weniger Erlernbare und in dieser Eigenschaft auf seinem Wege in die Oeffentlichkeit, als Erlerntes, das offiziell Abgestempelte; das Gesetzmäßige ist die Verbindung der Aeußerungen des Kulturgeistes durch die Jahrhunderte hindurch. Wenn wir das Gesetzmäßige der Kunst zu erkennen streben, so heißt das also keineswegs die innerste Natur der Kunst an sich erkennen. Diese verlangt unbedingt Freiheit, aber eine Freiheit innerhalb von Schranken, denen sich jeder Künstler beugen muß und die nur ein Narr wird glauben überspringen zu können. Das sind ganz gewiß Binsenwahrheiten; aber sie müssen immer wieder ausgesprochen werden, auch wenn die modernsten Künstler sie bestreiten, und behaupten, wer nicht auf ihrem Boden stehe, habe überhaupt kein Recht mitzureden. Vielleicht ist das das Uebelste an der Erscheinung der jüngsten Künstlergeneration, daß sie zuviel redet und theoretisiert. Das verwirrt das urteilsunfähige Publikum viel mehr, als es die Werke selbst tun.

Die Musik ward aus der inneren Notwendigkeit, dem Rhythmus der Arbeit ein geistiges, ein belebendes Element zu gesellen, geboren. Innere Notwendigkeit bedingte ihr Wachstum. Vielleicht können wir die ersten Kunstäußerungen als den Einzelausdruck des einer Vielheit gemeinsamen Empfindens ansehen. Das ist eine Erscheinung, die sich immer von Zeit zu Zeit wiederholt. Sie bedeutet niemals einen Höhepunkt künstlerischen Wirkens. Wohl aber kann ein solcher Höhepunkt dann erreicht sein, wenn der Künstler mit seinem Wollen und Gestalten auf lauten Widerspruch stößt: er ist seiner Zeit vorausgeeilt, das Publikum versteht ihn nicht mehr. Seine Kunst wirkt zu dieser Zeit nur durch das, was an ihr allgemein verständlich ist, also durch das, was damals schon gesetzmäßig war, nicht durch das, was noch nicht gesetzmäßig ist, aber es noch werden kann. Tritt dieser Zustand ein, so wird das früher Befehdete Allgemeingut.

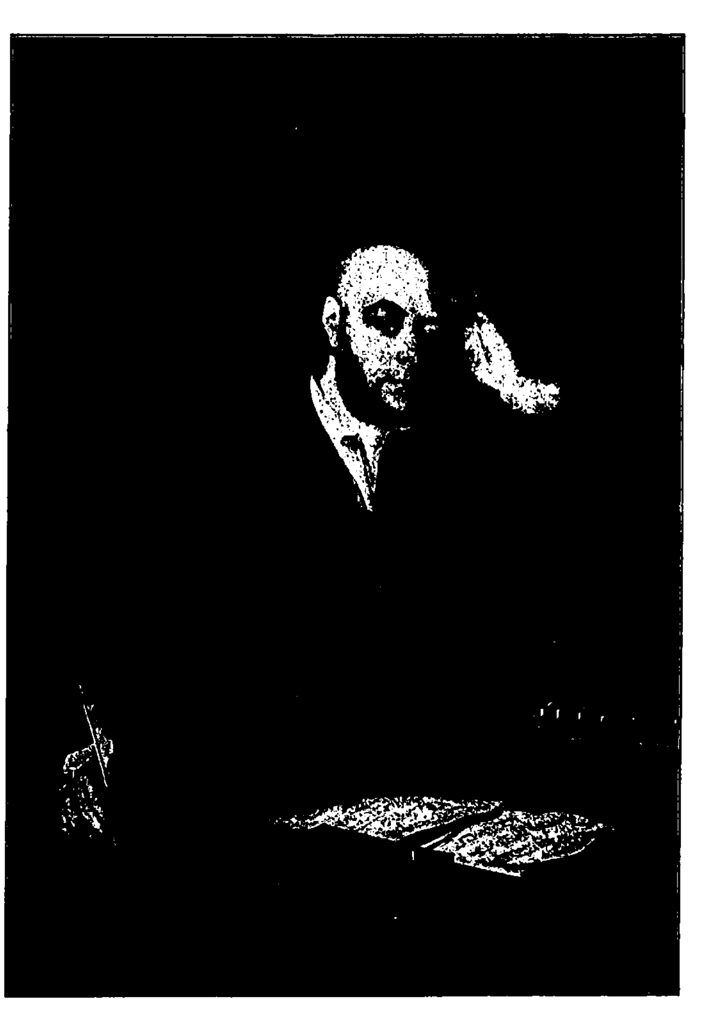
Wenn wir als Anfang alles künstlerischen Bildens den irgendwelchen Arbeitsleistungen gesellten Rhythmus betrachten, so setzt dieser Beginn wiederum allerlei Vorstufen voraus, die Entdeckung des Tones, u. a. m. Dies Gebiet zu betreten ist nicht viel anders wie ein Sprung ins Leere. Ueber die Anfänge der Kunst holen wir uns heute vielfach Rat bei den Naturvölkern, deren primitive Tonsysteme in mancher Hinsicht eine zwingende Aehnlichkeit mit denen vergangener Zeiten haben. Allein da ist zu sagen: einmal ist ein ununterbrochener Zusammenhang zwischen diesen und jenen nicht unter allen Umständen erweisbar, und ferner: wer sagt uns, daß das, was uns Ursprünglichkeit scheint, nicht in Wahrheit Verkümmerung ist? Unsere Anschauungen von der Kultur der Vergangenheit haben durch die staunenswerten Resultate der Ausgrabungstechnik in den letzten Jahrzehnten solche Aenderungen erfahren, daß wir mit unseren „Feststellungen“ nicht vorsichtig genug sein können. Von vorneherein abzulehnen, daß in den Zeiten gewaltigster Kulturentfaltung, von denen uns Jahr für Jahr neue überraschende Kunde wird, die Musik eine bedeutsame Stelle behauptet hätte, geht nicht an.

Heute können wir längst nicht mehr als den Ausgangspunkt der bildenden Kunst das Ornament bezeichnen: viel älter ist die in die Diluvialperiode zurückreichende Höhlenmalkunst, die zum Teil durch die Hand des paläolithischen Renntierjägers ganz Wundervolles an naturgetreuer Wiedergabe der Objekte schuf. Die staunenswerte Kunst realistischer Nachbildung, wie sie die Tiere aus der Höhle von Combarelles zeigen, ging der Nachwelt verloren, bis sie Schritt für Schritt wiedergewonnen wurde. War den alten Künstlern der Steinzeit nur die Natur die Lehrerin? War ihr Auge so geschärft, weil sie noch ganz in der Natur und mit der Natur lebten? Auch heute finden wir noch Naturvölker ohne jede Verkünstelung in ganz ursprünglichen Verhältnissen lebend, aber das, was ihre Hand an Kunstwerken schafft, verdient von einem auch nur einigermaßen höheren Gesichtspunkte aus diesen Namen nicht. Wer nun sagen würde, daß ebensogut wie die Malerei in der älteren Steinzeit auch die Musik schon eine bedeutende Rolle gespielt haben könnte, würde das Wesen der beiden Künste verkennen: Von einem inneren Kunstdrange kann füglich bei der Höhlenmalerei nicht gesprochen werden; der Realismus der betreffenden Darstellungen zwingt geradezu zu der Annahme, daß es sich hier um den Reflex eines wirklichen Erlebens, darum handelte, die Genossen und die Feinde der damaligen Menschen im Bilde festzustellen. Die Musik mag damals auch den Rhythmus täglicher Arbeitsleistung und das Spiel begleitet haben, ein rein künstlerischer Drang, sich und das Innenwesen in ihr zu offenbaren, machte sich jedoch erst auf einer höheren Kulturstufe geltend. Die Anfänge der Kunst fallen ohne jede Frage mit dem Kampfe ums Dasein zusammen: der Maler bannt die Gestalten helfender oder von ihm bekämpfter Tiere auf den Stein; der arbeitende Musiker findet Weisen zum Rhythmus seiner Arbeitsleistung. Die Kunst im höheren Sinne aber, die sich Selbstzweck ist, ward aus der Freude am Dasein geboren, wie sie weiterhin das Leben nun in seinen mannigfaltigen und stetig wechselnden Erscheinungsformen in Leid und Freude begleitete.

Das, was der Musik aller Zeiten gemeinsam ist, Ton und Rhythmus, stellt ihr Material dar. Und zwar beides vereinigt, denn der einzelne Klang, die Summe gleichzeitig über- und nebengeordneter Töne, ergibt keine musikalische Wirkung. Sie zu erreichen bedarf es des Hinzutrittes des Rhythmus; erfolgt dabei die Beschränkung auf einen einzigen, mehrfach wiederholten Ton, so ergibt sich eine rhythmisierte gerade Linie, also nicht das, was wir im landläufigen Sinne unter Ornament verstehen. Dies kann erst durch das rhythmische Auf und Ab von Klängen verschiedener Tonhöhe und bestimmter Gliederung erzielt werden.

Auch die Tonverbindungen in der Gestalt penta- und heptatonischer Reihen sind bloß Material, aber doch Material in einer ganz bestimmten Ordnung: die theoretische Abstraktion einer in ihren Anfängen untergegangenen primitiven Kunstäußerung, wofern sie nicht als Hinterlassenschaft eines untergegangenen Kunstlebens anzusehen sind. Es liegt freilich nahe, in der Anordnung bestimmter Töne in Ganz-, Halb- und Vierteltöne eine Urreihe des musikalischen Materiales zu sehen, da die Natur selbst diese Unterscheidung in gewissen ihrer musikalischen Aeußerungen (Wasserfall, Baumrauschen, Tierstimmen) kennt. Das geschärfte Ohr primitiver Völker vernahm sie unschwer und verwendete sie für seine eigenen musikalischen Mitteilungen. Die Vierteltonscheidung verschwand dann aus der bewußten Kunstarbeit, bis sie in der Gegenwart aus Gründen der Spekulation wieder ans Licht gezogen wurde. Daß wir nicht, wie in der Geschichte der bildenden Künste, auf frühe Denkmäler der Musik stoßen, ist nichts besonders Auffallendes: Musik zu machen war längst vor der Zeit möglich, die sie aufzutreiben lernte. Als gesetzmäßigen Urgrund der Musik also finden wir alle die möglichen Tonreihen, die wir heute noch im Gebrauche haben, die alten und neuen diatonischen, chromatischen, enharmonischen, die Ganztonreihen, wobei das Enharmonische im griechischen und im modernen Sinne verwendet werden kann. Daraus ergeben sich dann wieder Ableitungen, wie wir sie in slawischen und anderen Volksweisen gebracht finden, Ableitungen wohlverstanden in diesem Sinne: die Weisen, in denen sie verwendet werden, sind das Primäre, aus dem die Theorie die Tonreihe ableitete. Was für Grundbedingungen lokaler Art die Melodik der verschiedenen Völker bestimmen, darüber lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Gleiche Bedingungen des Lebens erzeugen gleiche Lebensformen. Aendern sich jene, so scheiden sich auch diese. Hier liegt der Anfang des national gefärbten Musikausdruckes.

Dem Ornamente der bildenden Künste läßt sich eine aus dem Rhythmus der Arbeit erwachsene einfache und formelhafte Art der Melodik gar wohl an die Seite stellen. Wie dort sich rechtwinkelig gebrochene Linien, Stäbe, gewellte Bänder und Blattformen finden, so mögen sich hier melodische Floskeln eingestellt haben, wie wir sie mutatis mutandis heute noch bei den Nilschiffern, bei Straßenhändlern aller Länder usw. antreffen. Nur war ihr Zweck nicht immer der gleiche: Zuerst riefen sie die Hebung der Arbeitskraft hervor, später dienten sie der Anpreisung der Arbeit selbst und wurden somit ein Mittel der Reklame. Aber man kann noch in einem anderen Sinne Ornament und Melodik zusammenstellen. Wie es eine Zeit gab, in der jenes den künstlerischen Bedürfnissen der Menschen genügte, und von einer nach strengen Formgesetzen gegliederten und ästhetisch bestimmten Architektur noch ebensowenig die Rede war, wie von einer höheren Plastik und einer kunstvollen, um ihrer selbst willen geübten Malerei, so gab es in der Musik ein melodisches Zeitalter, in dem Wort und Ton sich vereinigten, aber von einer Mehrstimmigkeit und instrumentalen Kunst noch nicht die Rede war. Die Instrumente waren ursprünglich ohne jede Frage nur und ausschließlich Signalabgeber, dienten also im wesentlichen praktischen Bedürfnissen. Eine bestimmte praktische Absicht lag auch zugrunde, als sie später zuerst mit den Singstimmen zusammentraten: bei Kriegstänzen, der Gottesverehrung usw. regelten sie den Rhythmus der Kulthandlung, des Opfers, des Tanzes.



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL.
Heliogravüre nach dem im Besitze von Dr. Clemen in Bonn befindlichen Gemälde.
Aus „Breitkopf & Härtels Musikbuch.

Dieser Zustand war auch in der griechischen Musik noch keineswegs ganz überwunden. Wir kennen zwar eine Menge ägyptischer, jüdischer und griechischer Instrumente, allein von ihrer selbständigen Verwendung gegenüber der Vokalmusik kann nicht die Rede sein. Immerhin bereitete sich in der hellenistischen Periode eine Grenzbestimmung zwischen vokaler und instrumentaler Musik vor; die Griechen kannten bereits einiges an rein instrumentalen Uebungsstücken, und wenn auch noch Jahrhunderte hindurch Form und Ausdruck der Instrumentalkunst durch die Vokalmusik geregelt und gegängelt wurde, so gab es doch im ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung und noch länger die außerhalb der Gesetze stehenden „Fahrenden“, die eine von der Vokalkunst mehr oder weniger unabhängige Instrumentalmusik trieben, nur die Rechte einer freien, dogmatisch nicht eingeengten Kunst anerkannten und sich um die Begriffsbestimmungen der Kirche nicht kümmerten, durch die Macht ihrer Musik aber, oder vielmehr durch unbewußt in ihnen wirkende Naturgesetze nicht selten den Entwickelungsgang der offiziellen Kunst zu bestimmen vermochten.

Von dieser Musik, in der der künstlerische Individualismus, soweit wir wissen, zum ersten Male in der neueren Geschichte der Musik seine Rechte betonte, haben wir heute, wenigstens was ihren ästhetischen Wert anbetrifft, keine rechte Vorstellung mehr. Und auch unsere Kenntnis ihrer Antagonistin, der ersten christlichen Musik, ist recht gering und — unter allen Umständen — in mancher Hinsicht zweifelhaft. In der ältesten Musik der christlichen Kirche finden wir abermals etwas einer Erscheinung der bildenden Kunst Entsprechendes: Auch ihr fehlt das organisch Bestimmte, sie ist, sozusagen, weder an Raum noch Zeit gebunden; an jenen nicht, weil ihr die scharf umgrenzte, leicht und unzweideutig bestimmbare Tonalität fehlt (dieser ästhetische Mangel ist ein Vorzug im Sinne der Kirche), an diesen nicht, weil ihr ein eigener musikalischer Rhythmus abgeht; dieser wurde durch das Metrum der gesungenen Worte gegeben.

Die schöne, durch Ornamente mäßig verzierte Linie, die sich (möglicherweise) bei den in Prosa verfaßten alten Kirchengesängen in streng taktischer Gliederung ordnete, das streng syllabische Prinzip der Worttonkunst der Vergangenheit erscheint jedenfalls aufgegeben: mehrere Töne treten über einer Silbe gelegentlich zusammen. Ist diese u. a. von Riemann vertretene Ansicht über die Lesung eines Teiles der sog. gregorianischen Gesänge richtig, so ist damit bewiesen, daß im ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung die Musik der bildenden Kunst weit überlegen war: dieser fehlte noch nahezu jeder Sinn für den Organismus der Form, von den Verhältnissen des menschlichen Körpers hatte sie noch keine rechte Ahnung. Trotzdem ging dieser Musik das rein menschliche, das allgemein faßbare Wesen ab, wie es sich, auf den von der Kirche ausgeschlossenen tonalen Grundlagen, im Volksliede und im Tanze musikalisch verkörperte.

Man spricht immer wieder von der naiven Kraft des Schöpfers eines Volksliedes, der dem, was die Allgemeinheit zu irgend einer Zeit bewegte, rechte Form und rechten Ausdruck zu geben verstanden hat. Selbstredend ist der Ausdruck schief; denn auch hier sind reflektorische Kräfte, ist intuitives Schauen am Werke gewesen, ein glückliches Finden der Formel sozusagen, die, war sie einmal aufgestellt, sofort jedermann geläufig wurde. Woher das Volkslied seinen besonderen tonalen Grund her hat, können wir nicht mehr sagen, d. h. wir vermögen nicht genau anzugeben, inwieweit sich in ihm Reste älterer tonaler Anschauungen und damit bestimmte Empfindungen überliefern. Indem es die Beziehungen von Tonika zu Dominant fest aufgriff, indem es ferner das Dur- wie das Mollgeschlecht in den Mittelpunkt seines tonalen Vorstellungskreises zu rücken begann, bot das Volkslied Wesentliches zur Weiterentwicklung der Kunst. Das will sagen: jetzt wurde der Boden aufgefunden, auf dem die Musik insgesamt sich weiterbilden konnte. Von da ab vermochte jeder ihrer Zweige entsprechend seiner besonderen Aufgabe seine eigene Richtung einzuschlagen. Man wird das vielleicht mit dem Hinweise darauf bestreiten wollen, daß ja

die Kirchentöne noch jahrhundertelang die Vorherrschaft vor Dur und Moll behaupteten. Allerdings war das der Fall. Aber lehrt nicht ihre Geschichte bis zur endlichen Preisgabe der Kirchentöne hin, daß sie ganz allmählich abstarben, daß Zug für Zug gegen sie sich die moderne tonale Anschauung durchrang? Wie hätte ein so fein verästeltes Tonsystem, das vom allmächtigen Geiste der mittelalterlichen Kirche getragen und geschützt wurde, einem anderen Gegner als der alles besiegenden Zeit je zum Opfer fallen können!

Wie die Geschichte des Ornaments lehrt, sind die Erzeugnisse dieser Linearkunst in ihren typischen Formen zu allen Zeiten und bei allen möglichen Völkern gleich gewesen. Für die Musik können wir ähnliche Verhältnisse annehmen. Es ist da wie im Leben des Kindes, in dem sich das des Geschlechtes wiederholt: immer geht das Erfassen des Linearen dem des Körperlichen voraus. Auf einer Kunststufe, die den Begriff des Körperlichen noch nicht oder nicht mehr kennt, kann noch keine wirklich mehrstimmige Musik aufkommen. In der griechischen Musik finden wir wenigstens die Andeutung einer Polyphonie, die der christlichen Kirche lehnte sie zunächst ganz ab und verbannte sogar die Instrumente zeitweise, wie sie auch Chromatik und Enharmonik ausschloß, wenn auch vorwiegend aus dem Grunde, daß hier heidnische Ueberlieferungen und sinnliche Reizungen rege wären.

Können wir verschiedene Grundtypen des Ornaments feststellen, die als aus Linien, aus Vorbildern in der Natur, aus der Anregung durch technische Vorgänge entstanden anzusehen sind, so entsteht für uns die Frage, ob sich nicht für die Musik etwas Aehnliches festsetzen lasse. Wir hörten schon, daß die Melodiebildung an sich nicht wahllos durch zufälliges Aneinanderreihen von Intervallen vor sich ging. Zum Rhythmus der Arbeit als Anreger zur Melodieerfindung gesellte sich die Naturnachahmung. War sie erst eine bewußte geworden, so folgte ihr das Experiment sogleich nach, gewisse Erscheinungen des Musiklebens der Natur selbständig nachzuahmen. Das wiederum führte zur technischen Erweiterung der erdachten Musikkörper und zu deren allmählichem Ausbaue. Neben den Rhythmus der Arbeitsleistung, die Naturnachahmung und die Erkenntnis des technischen Vermögens tritt als vierte mögliche Ursache der Melodiebildung die des Widertönens menschlicher Empfindungen. Sie ist die höchste aller. Wir können unmöglich sagen, daß „empfundene" Melodien erst das Produkt einer relativ jungen Zeit, etwa der der Entstehung unserer ältesten Volksweisen seien. Uebten die griechischen Gesänge einen gewaltigen Einfluß auf ihre Zeit aus, so entsprachen sie eben deren Gefühlsleben. Und so war es früher und immer. Nur daß die Zeiten, ihr Gefühlsgehalt und dessen Ausdruck sich unausgesetzt ändern.

Das Volkslied löst seine Aufgabe, Gefühlsträger zu sein, nur zum Teile. Alles heuchlerische Gerede von seiner Herrlichkeit, Frische und Vollkommenheit kann darüber nicht hinwegtäuschen. Es ist in seinen besten Erzeugnissen wohl immer der Grundstimmung der Worte entsprechend, aber es deutet seiner ganzen Natur nach diese doch mehr nur an, als es sie erschöpfte, ist also im wesentlichen allgemeiner Art, geht niemals auf das Besondere und berührt das menschliche Empfindungsleben auch nicht seinem gesamten Umfange nach. Von seiner Sinnlichkeit sagen wir, daß sie gesund sei, und verstehen darunter den Ton einer gewissen derben Ursprünglichkeit; dieser aber geht nie recht in die Tiefe, wie denn das Volkslied überhaupt keine komplizierten Gefühle wiederzugeben vermag. Gerade deshalb aber konnte es in Zeiten der Entartung des Gefühlslebens ein Hebel zu dessen Zurückführung in natürlichere Verhältnisse werden.

Die einstimmige Musik vertrat die Kunst nicht gar lange in die christliche Zeit hinein. Aus den einfachen mathematischen Studien der Klosterleute erwuchsen primitive Versuche in der Polyphonie, die sich zunächst rein nach mathematischen Gesichtspunkten regelten. So ward der Begriff des mathematisch Einfachsten zum Begriffe des musikalisch Vollkommenen. Das erklärt die Quint- und Oktavparallelen wie die Benennung von Prim, Quint und Oktav als Konsonanzen erster und späterhin der Terz und Sext als Konsonanzen zweiter Ordnung. Wir behalten diese Gliederung heute des historischen Zusammenhanges wegen bei, obwohl unserer harmonischen Auffassung der Musik Terzen und Sexten näher stehen, also uns harmonisch mehr sagen, als jene. Beide kamen aus der Volksmusik und waren lange Zeit der kirchlichen Kunst nicht genehm. Diese stellte kanonische Formen auf, von denen sie nur im Laufe der Zeiten und ganz allmählich abwich. So bildeten sich neue Gegensätze zwischen der volkstümlichen und kirchlichen Kunst heraus, aber auch solche innerhalb der Kirchenmusik selbst, die durch individualistische Strömungen bedingt waren, welchen die Kirche im Interesse ihrer organischen Geschlossenheit ihre ganze Autorität entgegensetzen mußte.

Bis ins 16. Jahrhundert hinein sind die Reste der außerkirchlichen Musik nur verhältnismäßig gering. Man darf nicht sagen, daß die Polyphonie nicht den Geist des ganzen Zeitalters widerspiegele. Es ist das vielmehr in hervorragendem Maße der Fall. Zeigt sich hier doch im Gegenbilde die aus praktischen Gesichtspunkten erwachsene Strömung, die die Menschen in Zünften und Genossenschaften zusammenführte, und wie die Theologie der Zeit das gesamte Geistesleben beeinflußte und bestimmte, so gab auch der kirchlich geregelte Musikausdruck dem gesamten Ausdrucksgebiete der Kunst seine Richtung, soweit diese nicht rein volkstümliche Tanzmusik war. Zunächst galt es, große vokale Formen innerhalb des Musiklebens der Kirche aufzufinden.

Als die Kirche ihren kulturfördernden Aufgaben die Ziele abgesteckt hatte, traten andere Bevölkerungsschichten als Kulturträger hervor. Musikalisch-künstlerisch konnten aber zunächst sowohl die adeligen Minnesänger wie die Handwerkerkünstler nicht viel bedeuten: Entwicklungsgeschichtlich stellt sich ihr Wirken gegenüber der bis zum Ende des 16. Jahrhunderts immer herrlicher erblühenden kirchlichen Musik als ein fast ursprünglicher Zustand dar, dem die Einstimmigkeit der Tonsprache zum mindesten das Grundprinzip des Schaffens war. Insofern diese Kunst aber die alten, aus der Kirche ausgeschlossenen Tonreihen des Dur und Moll bewahrte, barg sie hervorragende Keime des Fortschrittes in sich. Und das auch noch deshalb, weil sie sich, namentlich in der Kunst der Minnesänger, an die stärksten Mächte des Lebens wandte, Liebe und Leid besang und einen warmen Natursinn äußerte. Das änderte sich wieder, als Musik und Poesie in die Hände der bürgerlichen Meistersänger gerieten, die in braver Ehrbarkeit Verse schmiedeten, nicht gar häufig frische Weisen erfanden und von Naturschwärmern nichts wissen wollten, aber die Weltvorgänge mit Aufmerksamkeit verfolgten, in Luthers Deutsch den Kanon für ihre eigene dichterische Sprache sahen und treue Hüter der Art ihres Volkes, so wie sie diese verstanden, wurden. Fehlt dem Meistergesange im Verhältnisse zur ritterlichen Lyrik alles weltmännische und ästhetisch Feine, so hat er das große und unbestreitbare Verdienst, das Volk über Volkslied und Tanz hinaus zur Teilnahme an ernstgemeinten und auch ernsten künstlerischen Dingen geführt zu haben. Und so besteht immerhin ein gewisser innerer Zusammenhang zwischen dem Meistersängertume, das seine Laiengottesdienste hielt, den privaten Musikzirkeln des 17. Jahrhunderts, die den schweren Nöten der Zeit trotzten, den Kantoreigesellschaften und den Chorgesangvereinen der Folgezeit.

Entwicklungsgeschichtlich also hat es mit der Kunst des Minne- und Meistergesanges nicht allzuviel auf sich, d. h. beide nahmen an der großen Ausbildung der Kunstformen nicht teil, sie bewahrten aber den tonalen Boden, auf dem jene später mit anderen Erscheinungen anlangten.

Fragen wir nach dem Gefühlsgehalte der polyphonen Vokalkunst, die in der Musik der Orlando Lasso und Palestrina gipfelte, so ist diese Frage leichter gestellt als be-

antwortet. Die Zeit des Minnesanges mit der Zartheit und Anmut ihres Empfindens löste im 14. Jahrhundert eine ganz anders geartete ab. Um nur von ihm zu sprechen: der Deutsche dieser Periode war ein nüchterner Mensch mit gesundem, geradem Empfinden, das im vollkommenen Gegensatze zu dem gesteigerten und oft groteske Formen annehmenden Gefühlsleben des voraufgegangenen Zeitalters stand. Als das Bürgertum an die Lösung der ihm obliegenden gewaltigen Kulturarbeit herantrat, galt es zunächst, praktische Fragen zu stellen und zu beantworten. Dieser Zeit lag die Beschäftigung mit ästhetischen Wertbestimmungen ferne. Aber das Empfindungsleben schlief deshalb nicht; im Mystizismus jener Tage trieb es eigenartige Blüten, deren Duft freilich die große Menge nicht berührte. Und auch die kirchliche Tonkunst mit ihrer großen und reichen Gliederung bot dem Volke kaum irgend etwas, das ihm mehr als eine Ahnung von höheren Werten des Lebens hätte geben können, denn diese Kunst war, so herrlich sich ihr architektonischer Bau auch fügte, doch dem natürlichen Empfinden eben um dieses Baues willen fern gerückt. Was verschlug es, daß Volkslieder zu Themen von Messen gewählt wurden? Sie gingen unter in den gewaltigen melodischen Linien der einzelnen Stimmen, die sich zu gigantischen Werken kunsttechnischer Geschicklichkeit zusammenschlossen und kaum jemals vom Innenleben ihrer Schöpfer Kunde gaben.

Eine individuell gefärbte Tonkunst erschien in Deutschland erst im Zeitalter der Reformation. Vorher herrschte eine, den eigentlichen Gefühlsgehalt in enge und ganz allgemeine Ausdrucksgrenzen bannende Massenkunst; diese regelte sich (und zwar überall, wo die sogen. niederländische Kunst herrschte) zum größten Teile nach technischen Gesichtspunkten. Ganz wie im Städteleben die Fragen der praktischen Lebensführung wenigstens in den Anfängen voran standen: die allgemeinen Daseinsgesetze mußten gefunden und ausgebaut werden, ehe der einzelne seinen Sonderplatz einnehmen, durchkämpfen und behaupten lernte. (Schluß folgt.)

Für den Klavierunterricht.

Die ersten Klavierstunden.

II.

In einem früheren Artikel (s. „N. M.-Z." Heft 20, Jahrgang 1914) glaubte ich die Bedingungen festlegen zu sollen, unter denen an eine gründliche Ausbildung im Klavierspiele gedacht werden kann. Ich gab dort Winke und Wege an, die ein talentvoller Kunstjünger einzuschlagen habe, um auf die richtige Bahn zu gelangen.

Heute nun, etwa zweijährige Vorarbeiten angenommen, soll auf der Basis des Vorhandenen weiter gebaut werden. Neben der Entwicklung der Technik, wozu sich besonders verschiedene Czernysche Werke eignen, unter ihnen die 100 Uebungsstücke und als unentbehrlich die Schule der Geläufigkeit, und einer liebevollen Pflege des Vortrages — etwa Clementis Sonatinen, Schumanns op. 68, Beethovens op. 33 — soll nun auch das Studium der musikalischen Wissenschaften, zunächst der allgemeinen Musiklehre und der Harmonielehre in Angriff genommen werden. Czernys Schule der Geläufigkeit ist ein Werk, das jeder Pianist von Grund aus kennen muß. Es hat sich im Laufe der Zeiten mit Recht eine beispiellose Popularität erworben und was mehr sagen will, sich dieselbe erhalten. Ich möchte vorschlagen, die Etüden nicht in der Reihenfolge der Originalausgabe spielen zu lassen, denn sie sind nicht nach dem Schwierigkeitsgrade geordnet; ein intelligenter Lehrer wird für den Schüler stets diejenigen auswählen, welche seinem technischen Vermögen entsprechen. In seltenen Fällen werden ja wohl die leichtesten umgangen werden können, doch ist hier Vorsicht zu empfehlen, und so sehr ich dem Grundsatze huldige, vom Schüler immer die höchste Kraftanspannung zu fordern, so sehr möchte ich andererseits nicht der Oberflächlichkeit beschuldigt werden. Alles eben, Vorwärtsschreiten und Verweilen mit vernünftigem Maße und Ziele. Bei dem Studium eines Etüdenwerkes handelt es sich doch nicht darum, daß dasselbe in möglichst kurzer Zeit durchgejagt werde, wichtig ist vielmehr, daß der Inhalt dem Schüler wirklichen Nutzen gewähre. Die Schule der Geläufigkeit birgt nun schon recht verschiedene Schwierigkeitsgrade, neben leichten Etüden finden sich solche, welche bereits ein erkleckliches Können voraussetzen. Man besehe sich einmal die Tempobezeichnung und die Metronomisierung. In dem geforderten stets sehr raschen Zeitmaße wird wohl kaum ein Schüler auf dieser Stufe der Ausbildung die Etüden bewältigen; das ist auch nicht nötig, aber es kann verlangt werden, daß er gewissenhaft, sauber und reinlich, nicht gerade im Schneckentempo die Aufgabe löse. Dann erst kann von ihm gesagt werden, daß er das Studium der Schule der Geläufigkeit mit Nutzen betrieben habe und fähig ist, weiterzugehen. Für die gemischten Ausgaben, die verschiedene Etüdenwerke durcheinander mengen und dann unter einem neuen Namen auf den Markt kommen, kann ich mich nicht erwärmen. Zugegeben, daß in jeder Etüdensammlung manches Stück enthalten ist, das dem einen oder anderen überflüssig erscheinen mag, so hat doch niemand ein Recht, die geschlossene Arbeit eines Künstlers zu zerstören und an ihre Stelle nach eigenem Gutdünken ein mixtum compositum zu setzen. Welche Zustände werden da heraufbeschworen! Was Herr A. in X. sich erlaubt, wird mit demselben Rechte auch Herr B. in Y. für statthaft halten.

Ich bin für das Werk selbst in unverfälschter, durch keinerlei Bearbeitung verbesserter Fassung. Und jeder geschickte Lehrer wird durch die Anregungen, die er seinem Schüler während des Unterrichtes gibt, das Werk gewissermaßen neu für ihn bearbeiten und zwar in einer von Schematismus vollkommen losgelösten Weise; weshalb also immer neue, „instruktive" Ausgaben von problematischem Werte? Fort mit dieser nur allzu durchsichtigen Reklamewirtschaft!

Neben dem Studium des Technischen darf natürlich die Ausbildung des Vortrages nicht vernachlässigt werden. Ich nehme an, daß dem Schüler bei wöchentlich zwei Unterrichtsstunden nun täglich etwa 1½—2 Uebungsstunden zu Gebote stehen, und es wird Sache der Pädagogik sein, diese Zeit systematisch einzuteilen. Etwa in folgender Weise: den ersten Teil (beiläufig 20 Minuten) widme man den technischen Uebungen, soweit solche nötig sind und vor allem den Tonleitern, den zweiten Teil (weitere 20 Minuten) den Etüden. Der dritte Teil (20 Minuten) werde durch die Kunst Joh. Seb. Bachs ausgefüllt und der Schluß (½ Stunde) zum Studium des gerade unter den Fingern befindlichen Musikstückes verwendet. Sind für die Uebungszeit zwei Stunden täglich in Aussicht genommen, was durchaus kein Fehler wäre, so erhöhen sich die einzelnen Teile um ein Entsprechendes oder es kann der Rest für Wiederholungen — repetitio mater est studiorum — und Auswendiglernen ausgenützt werden. Unter 1½ Stunden zu üben wird kaum nennenswerte Resultate zeitigen. Sehr wichtig ist auch, daß dieses planvolle Ueben täglich — vielleicht mit Einschränkung Sonntags — geschehe, denn nur auf diese Weise ist es möglich, daß die Ausübung der edlen Musika ihre hohe Bestimmung erfüllen kann, Freude und Begeisterung zu wecken.

Was das Studium Joh. Seb. Bachscher Werke anbelangt, so habe ich schon früher darauf hingewiesen, wie fördernd es für die Bildung des Geschmackes ist, möglichst bald damit zu beginnen. Auf der jetzigen Stufe wird der Schüler imstande sein, die zweistimmigen Inventionen zu bewältigen, nicht nur technisch, sondern auch musikalisch. Der Lehrer spiele zunächst das Stück vor (vergl. übrigens „N. M.-Z." Jahrg. 1914, Heft 20. S. 388) und führe alsdann den Schüler

in den Organismus ein; er gebe Aufklärung über das Wesen der freien und strengen Imitation, über den Kanon, über Bau und Modulation des Tonstückes, mit einem Worte, er durchleuchte das Ganze nach allen Seiten, so daß für den Kunstjünger keine Unklarheit mehr besteht. Daran schließe sich eine Durchsprechung des Vortrages, in welchem Charakter das Stück wiederzugeben sei, in welcher Weise die vorkommenden „Manieren" auszuführen sind usw. Ueber die letzteren herrschen noch heutzutage, selbst in Kreisen, von denen man es nicht erwarten sollte, mancherlei Mißverständnisse und Irrtümer. Man studiere C. Ph. Em. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen" und halte an der in diesem Buche gegebenen Aufklärung über die „Manieren" fest. „Ein Lehrmeister muß Alles wissen, was in meinen Versuchen steht," sagt Bach selbst. Wie wichtig ihre richtige Ausführung schon zu Bachs Zeiten eingeschätzt wurde, erhellt aus dem Satze: „zur wahren Art das Clavier zu spielen, gehören hauptsächlich drei Stücke, welche so genau miteinander verbunden sind, daß eines ohne das andere weder sein kann noch darf; nemlich die r e c h t e F i n g e r s e t z u n g, die g u t e n M a n i e r e n und der g u t e V o r t r a g." Mehr bequeme als gewissenhafte und künstlerisch denkende Lehrer pflegen, wie ich des öfteren wahrzunehmen Gelegenheit hatte, die unbequemen „Manieren" kurzerhand zu streichen. Das ist allerdings die einfachste Lösung, kann aber nicht empfohlen werden. Die „Manieren" bilden vielmehr wie aus dem oben Angeführten hervorgeht, einen integrierenden Bestand der Vortragskunst von damals; durch ihre Ausschaltung beraubt man die Tonstücke aus jener Zeit eines wesentlichen Reizes, so daß sie trocken und nüchtern erscheinen, wogegen die Ausschmückung durch die Verzierung ihnen Leben und „einen besonderen Nachdruck" zu verleihen imstande ist (vergl. auch Ph. E. Bachs Versuch, II. Hauptstück). An der richtigen stilvollen Ausführung der „Manieren" ist also festzuhalten. Für das rasche Vorwärtskommen des Schülers ist die planvoll durchdachte Auswahl des Vortragsstückes von nicht geringer Bedeutung. Von ihr hängt mehr ab als man meinen sollte. Es soll derartig ausgesucht werden, daß es die Kraft des Schülers in vollem Maße in Anspruch nimmt, allerdings nicht übersteigt, einerseits sich zeigenden Schwächen seines Spieles entgegentritt, andererseits jedoch durch seinen übrigen Inhalt die Lust und Freude am Studium stets aufs neue in ihm erweckt. Daß hierzu die Schätze unserer klassischen Literatur in hervorragendem Maße geeignet sind, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Sie haben das Fundament der Ausbildung unserer zukünftigen musikalischen Generationen ebenso zu bilden, wie es bisher der Fall war. Mit Bach, Haydn, Mozart und Beethoven gepanzert ist wohl jeder imstande, selbst den modernsten Anfechtungen siegreich zu begegnen. Es wäre aber töricht, die musikalische Ausbildung auf die genannten Großmeister zu beschränken; dem Schüler soll möglichst Vieles und Heterogenes geboten werden. „Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennen lernen," sagt Schumann. Und die Klavierliteratur bis herauf in die neueste Zeit ist so reich an wirklich hervorragenden Werken, wie keine zweite. In dieser Beziehung wird ein kenntnisreicher Lehrer nie in Verlegenheit geraten. Etwas schwieriger wird die Sache, wenn es sich um spezielle Details handelt; doch auch hier ist bei einigem guten Willen das Gewünschte zweifellos zu finden.

Im gegenwärtigen Stadium seiner Entwicklung mag der Schüler seine Kräfte an leichteren Haydnschen und Mozartschen Sonaten üben. Es wird Sache des Lehrers sein, darüber zu wachen, daß nicht nur die Noten, sondern ganz besonders der Geist des Stückes geübt werden. In erzählender Form gebe er zunächst in kurzen Umrissen dem Schüler ein Bild des Tondichters, erkläre seine Stellung zu der Umgebung, erwähne wichtige Ereignisse aus seinem Leben, nenne die bedeutendsten seiner Werke, mit einem Worte, er suche durch eine kleine biographische Skizze das Interesse des Kunstjüngers für den Meister zu erwecken. Diese Anregungen wären auf den gesamten Musikunterricht auszudehnen, in spielender Weise lernt der Schüler so ein Stückchen Musikgeschichte kennen. Alsdann biete der Lehrer einen vorbildlichen Vortrag des Werkes — auf die Wichtigkeit des Vorspielens habe ich schon wiederholt hingewiesen —, an den sich Erklärungen über technische und künstlerische Fragen knüpfen sollten. Die folgende Unterrichtsstunde wird dann darüber Aufschluß bringen, ob der Lehrer verstanden, und wieweit seine Belehrungen von dem Schüler aufgenommen worden sind. Hinsichtlich des Maßes der Aufgaben sei man nicht zu anspruchsvoll; man bedenke, daß in erster Linie die Q u a l i t ä t des Geübten, erst an zweiter Stelle die Quantität zu befriedigen habe.

Wer bei wöchentlich zwei Unterrichtsstunden auf dieser Stufe die Hälfte einer etwa zwei Seiten langen Etüde, eine halbe Invention und den ersten Teil eines kurzen Sonatensatzes für die Stunde zufriedenstellend gelernt hat, von dem kann man ruhig behaupten, daß er sehr fleißig gearbeitet habe. Viel hängt natürlich vom raschen Auffassungsvermögen des Schülers ab, namentlich ob er gut oder schlecht vom Blatte liest. Gut gelesen ist halb studiert, hier zeigt sich am deutlichsten die Echtheit einer Begabung; es gibt Dilettanten, die hierin manchem „Künstler" überlegen sind. Gewiß beruht das prima vista-Spiel auf einem guten Teil Uebung, aber, abgesehen von der Bewältigung technischer Schwierigkeiten, gerade daran, wie ein Spieler das Tonstück bei dem erstmaligen Lesen anpackt, kann man ermessen, ob es sich um ausgesprochenes Talent für die Musik überhaupt oder nur um Geschicklichkeit für das Technische handelt. Die letztere soll gewiß nicht unterschätzt werden, aber an den Wert einer wirklichen Begabung reicht sie natürlich nicht heran.

Wie schon eingangs erwähnt, wäre neben diesen pianistischen Studien allgemeine Musiklehre und Harmonielehre zu betreiben. Zunächst allgemeine Musiklehre. Dies ist ein Gebiet, auf welchem in manchen Musikerköpfen sich bedeutende Divergenzen zeigen. Z. B. hinsichtlich des Unterschiedes zwischen großem halben Tone und kleinem halben Tone. Während — nach meiner Ansicht richtig — die einen behaupten, der kleine halbe Ton von *c* hieße *cis*, gibt es andere, welche *des* dafür ausgeben. Oder über das Wesen der Sextole. Besteht sie aus 2×3 oder 3×2 Noten? Ich behaupte, das letztere ist richtig, oder der $^6/_4$-Takt: 3×2 oder 2×3? Sagt man *asas* oder *ases*? usw. Die Definitionen der einfachsten Begriffe, beispielsweise wie Takt, Rhythmus entbehren vielfach der nötigen Klarheit und Bestimmtheit. Die Deutung eines technischen Ausdruckes in eine Form zu kleiden, die vollständig befriedigt, ist bekanntlich nicht leicht. So gibt es Meinungsdifferenzen verschiedenster Art, die zu beseitigen vielleicht einmal die Aufgabe eines Kongresses deutscher Tonkünstler bilden dürfte.

Für unseren kleinen Schüler aber kommen diese Wirrnisse weiter nicht in Betracht; er wird die Erklärung der ihm gelehrten Begriffe hinnehmen, wie der Herr Lehrer befiehlt — denn er ist „ein folgsam' Kind, gefragt nur spricht's".

Und das ist gut so; später auf eigenen Füßen stehend wird er dann wohl den Begriffen eine Deutung geben, die er für die richtige hält.

Allgemach wird es auch Zeit, mit Kammermusikübungen zu beginnen, denn es gibt kaum ein besseres Mittel für die Bildung der Musikalität als die Pflege des Ensemblespieles. Läßt sich kein Trio zusammenschweißen, so doch wenigstens ein Duo und in den Violinsonaten von Bach, Haydn, Mozart u. a. sind köstliche Schätze enthalten, deren Verlebendigung nicht nur wertvolles Material zur musikalischen Erziehung bedeutet, sondern hohen künstlerischen Genuß gewährt. Auch zum Akkompagnieren, insbesondere des Gesanges, soll der junge Kunstfreund frühzeitig herangezogen werden. Selbstverständlich wird es sich dabei nicht um Gesänge von Max Reger, Hugo Wolf oder Richard Strauß handeln, aber Schubert, Weber, Beethoven, Mozart, sie alle haben herrliche Lieder geschrieben, die bereits auf dieser Stufe der Entwicklung bewältigt werden können. Recht vorteil-

haft wird sich dieser Ausflug in eine fremde Welt bewähren und abgesehen davon, er vermittelt neue Kenntnisse, schafft wertvolle Anregungen und erhöht dadurch den musikalischen Bildungsgrad. Diesen zu heben, muß das Bestreben eines jeden Kunstjüngers und Künstlers sein; denn wie beschämend geringe Kenntnisse aller Literatur, die nicht zum Metier gehört, mancher Berufsgenosse besitzt, ist leider nur zu bekannt. Unter „Begleiten", wie der bescheidene Ausdruck lautet, in Wahrheit ist es ein der Solostimme völlig ebenbürtiges Nachschaffen, verstehe ich echt künstlerische Arbeit, von deren Wert nicht jeder in allen möglichen technischen Hindernissen versierte und zurechtgerittene Klavierhusar eine Ahnung hat. Schön begleiten setzt neben manch anderer Verstandesleistung vollendeten Geschmack voraus, den zu bilden so bald als möglich unternommen werden soll. Den Wert eines hochstehenden Akkompagnements wußten wahrhafte Künstler zu allen Zeiten in vollem Umfange zu schätzen und haben dies stets anerkannt; oberflächliche Charlatans freilich erblicken in dem Begleiter lediglich eine Art untergeordneter Kreatur. —

Die verschiedenen Anregungen, welche ich in diesem Essay gab, mögen nun von den Beteiligten auf ihren Wert geprüft werden; es lag mir daran, dem Entwicklungsgange eines aufstrebenden Talentes gewisse Direktiven vorzuzeichnen, von deren Einhaltung und Befolgung ich mir das Beste verspreche. Denn nichts hielte ich für ein kräftiges Talent für schlimmer, als die Erziehung zur Einseitigkeit, in unserem Falle also etwa Drill für technische Kunststücke. Ich weiß recht wohl, der Besitz einer tadellosen Technik gehört zu den Bedingungen, ohne welche an wahre Künstlerschaft nicht gedacht werden kann, aber zum Künstler gehört auch noch anderes, ebenso Wertvolles und nur in der gleichmäßigen Ausbildung und Erziehung aller in Betracht kommender Faktoren kann ich mir Heil und Segen für die Zukunft eines Musikers erhoffen. „Vollkommenheit," sagt Beethoven, „muß das Ziel eines jeden wahren Künstlers sein."

In dem nächsten Artikel sollen die nun weiter einzuschlagenden Wege in Betrachtung gezogen werden.

München. **Prof. Heinrich Schwartz,** Kgl. bayr. Hofpianist.

Der Krieg und die Kunst.

Volkssymphoniekonzerte zugunsten notleidender Orchestermusiker.

In diesen schweren Zeiten, wo gerade die Musiker, die Freude bringenden Musiker, fast ganz verlassen worden sind, wollen sie sich nun, soweit es geht, selbst helfen. Dies wird geschehen durch Veranstaltung von Volkssymphoniekonzerten, die von hervorragenden deutschen Dirigenten, Trägern berühmter Namen, geleitet werden. Niedrige Eintrittspreise sind angesetzt, so daß die Aufführungen in diesen ernsten Tagen von jedermann, der im Aufnehmen edler, gehaltvoller Musik Erhebung und seelische Befreiung finden will, besucht werden können. (Während reichlich zu bemessender Zwischenpausen ist Restaurationsbetrieb gestattet.) Verwirklicht wird der Gedanke zuerst in *München.* Kein Geringerer als *Richard Strauß* hat sich bereit erklärt, sich dem Unternehmen zur Verfügung zu stellen: er wird mit der Leitung dieser Konzerte den Anfang machen. Ihm folgen dann *Bruno Walter, Sigmund v. Hausegger, Ferdinand Löwe, Ernst Boehe, Paul Prill.* Die Leitung des „Konzertvereins" hat den großen Saal der „Tonhalle" mietfrei und ohne Aufrechnung von Nebenspesen zur Verfügung gestellt.

Mit Sicherheit darf man erwarten, daß eine beträchtliche Zahl deutscher und österreichischer Städte das von München gegebene Beispiel befolgen wird, und daß auch andernorts die führenden Meister des Taktstocks sich selbstlos in den Dienst der guten Sache stellen werden! Es gilt, ein Werk herzlicher Nächstenliebe zu fördern und zugleich der anfeuernden, mahnenden, tröstenden Stimme großer Kunst in der Zeit gewaltigster seelischer Spannungen Gehör zu erwirken!

*

Groß-Berliner Hilfsstelle für Berufsmusiker.

Nach dem erfolgreichen Vorgang von *München* und *Leipzig* ist jetzt auch in *Groß-Berlin* eine *„Hilfsstelle für Berufsmusiker"* gegründet worden. Sie will während der Dauer des Krieges allen hilfsbedürftigen Berufsmusikern, ganz gleich ob organisierten oder nichtorganisierten, mit Rat zur Seite stehen und nach Möglichkeit auch praktische Unterstützung (Arbeitsvermittlung, Verteilung von Speisemarken, Zuweisung von Wohngelegenheit u. a. m.) gewähren. Ferner will die Hilfsstelle staatlichen und städtischen Behörden gegenüber die beruflichen und wirtschaftlichen Interessen der Musiker wahren, im Bedarfsfalle auch juristischen Rat erteilen. Die Hilfsstelle ist täglich von 9—10 geöffnet, im Hause des „Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes", Berlin, Bernburgerstraße 31. Gesuchstellende haben den Nachweis des Musikerberufes zu erbringen. Zuwendungen an Geld und Lebensmitteln, Wohnungsangebote, Arbeitsnachweise jeder Art (Unterrichtsstunden, Musikaufträge, Aushilfsarbeit in verschiedensten Berufszweigen) werden dringend erbeten und an gleicher Stelle dankbar entgegengenommen. *—p.*

*

An die Mitglieder der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer".

Unsägliches Elend hat der Ausbruch des Krieges über eine schier unübersehbare Zahl von Musikern und Musikerfamilien gebracht. Die Möglichkeit, in Konzertsälen, Theatern und anderen öffentlichen Lokalitäten zu spielen, ist teils aufgehoben, teils wesentlich eingeschränkt, die Entlohnung derer, die auf solche Art ihren Beruf noch ausüben können, in schreiendem Gegensatz zu den täglich steigenden Preisen notwendiger Lebensbedürfnisse zumeist auf die denkbar niedrigsten Sätze herabgedrückt. Und eher noch schlimmer sind jene daran, die lediglich durch Erteilen von Unterricht ihr Dasein fristen und denen — bedauerlicherweise auch in den Kreisen begüterter, ja reicher Leute — sämtliche Stunden über Nacht gekündigt wurden!

Mit in erster Linie handelt es sich darum, für die Beschäftigungslosen Arbeitsgelegenheit und damit einen, sei es auch nur bescheidenen Aushilfserwerb zu schaffen.

Nicht wenige Tonsetzer haben vermutlich in ihren Pulten fertige oder der Vollendung entgegenreifende Manuskripte liegen, die sie über kurz oder lang abschreiben, oder für den Druck bezw. für Aufführungen vorbereiten lassen wollen. Wir bitten sie herzlich, solche und ähnliche Arbeit mit Rücksicht auf die Notlage der ausübenden Musiker und der Musiklehrenden sobald es irgend geht, bereitzustellen und sich zwecks Vermittlung an folgende Stellen zu wenden:

Berlin: Herr Hugo Schwiegk, Vorsitzender des „Vereins Berliner Musiker", C. 25, Kaiser-Wilhelm-Straße 31.
Präsidium des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes", SW., Bernburger Straße 31.
Breslau: Herr Georg Vogt, Vorsitzender des „Breslauer Musiker-Verbandes", Alsenstraße 38.
Köln a. Rh.: Herr Fritz Brabandt, Vorsitzender des „Musiker-Lokal-Verbandes", Pfälzer Straße 80.
Dresden: Herr Max Gierth, Vorsitzender des „Allgemeinen Musiker-Vereins zu Dresden", Markgraf-Heinrich-Platz 3.
Hamburg: Herr A. Queiser, Vorsitzender der „Hamburger Musiker-Verbindung von 1831", Marktstraße 100.
Hannover: Herr Oskar Schröder, Vorsitzender des „Musiker-Lokal-Verbandes", Schlägerstraße 11.
Leipzig: Herr Wilh. Schulze, Vorsitzender des „Leipziger Musiker-Vereins", Mariannenstraße 92.
München: Herr Kap. Theo Freitag, „Hilfsstelle für Berufsmusiker", Louisenstraße 71.

Die genannten Stellen stehen für sorgfältige, gewissenhafte Erledigung gegebener Aufträge ein!

Wir hoffen, keine Fehlbitte zu tun!

Berlin, September 1914.

Das Präsidium
des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes, E. V.
Gustav Cords. *Amandus Prietzel.*

*

Berlin. Eine Kriegshilfskasse für Musiklehrende zu schaffen, hat der unterzeichnete Vorstand übernommen; überzeugt, daß sein Mahnruf offene Ohren und Herzen finden wird, bittet er Spenden, und wären sie auch vom kleinsten Betrage, an die Geschäftsstelle des *Deutschen Musikpädagogischen Verbandes E. V.,* Berlin W. 62, Lutherstr. 5, senden zu wollen. Möchten alle eingedenk sein, daß es sich hier um Linderung der verzweiflungsvollen Notlage einer Berufsklasse handelt, die schon in Friedenszeiten so hart um ihre Existenz ringen mußte und bei der besonders den weiblichen Vertreterinnen sehr häufig noch die Sorge für kranke Mütter oder jüngere Geschwister obliegt. Der Vorstand des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes E. V.

Die Geldspenden und Zuwendungen zu Unterstützungszwecken der deutschen Männerchöre sind nach wie vor groß!

Die Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler Groß-Berlins, der sich fast alle musikalischen Verbände und eine Reihe von hervorragenden Persönlichkeiten auf dem Gebiete

der Kunst angeschlossen haben, hat bereits mehrere K ü n s t l e r m i t t a g s t i s c h e eingerichtet und eine Anzahl Unterstützungen gewährt.

Dresden. Von dem Recht, im Kriegsfall die Verträge der Hoftheatermitglieder zu lösen, ist kein Gebrauch gemacht worden. Aus zwingenden Gründen mußten aber vom 1. September die Gagen herabgesetzt werden. Dabei ist der Grundsatz befolgt worden, die kleinen Gagen ungekürzt zu lassen. Die Gehälter der Arbeiter bleiben ganz unberührt, desgleichen die festen Bezüge der Chormitglieder, des Balletts usw. Die mittleren Gagen der Solomitglieder sind verhältnismäßig weniger verringert als die großen Einkommen.

München. Die *„Münchener Hilfsstelle für Berufsmusiker"* und *Konzertvereins-Orchester.* Bei Ausbruch des Krieges wurde bekanntlich nicht zum Ruhme der betreffenden Münchner Stellen das gesamte Konzertvereins-Orchester entlassen, unter Auszahlung des „Gehalts" für sechs Tage. Die „Hilfsstelle" wandte sich alsbald an den Oberbürgermeister Dr. v. Borscht als den Vorsitzenden des Konzertvereins, mit dem Ersuchen, aus dem festen, noch von der hochherzigen Schenkung der Frau Marie Barlow herrührenden Vermögen des Vereins den ehemaligen Mitgliedern des Orchesters doch je ein Monatsgehalt zu bewilligen. Im Antwortschreiben des Konzertvereins hieß es alsdann, daß für die in Frage kommenden verheirateten Musiker eine Unterstützung von 15 M., für die unverheirateten eine solche von 10 M. in der Woche bewilligt sei; jedes Kind solle 1.50 M. in der Woche erhalten. Eine Benachrichtigung darüber, wie lange solche Unterstützung gewährt werden würde, ist nicht erfolgt. Im gegebenen Falle wird die „Hilfsstelle" für die Sache des ehemaligen Konzertvereins-Orchesters natürlich nach Kräften wieder eintreten.

Wien. *Hans Richter,* der Führer im englischen Musikleben seit mehr als einem Vierteljahrhundert, hat seine englischen Doktorate niedergelegt. Er entledigte sich der peinlich gewordenen Auszeichnungen mit folgendem Schreiben:

„An die Universität in Oxford!
An die Viktoria-Universität in Manchester!

Hiemit erlaube ich mir, anzuzeigen, daß ich den von den beiden Universitäten mir verliehenen Ehrentitel Doctor Mus. h. c., auf den ich bisher stolz war, abgelegt habe. Meine englischen Orden habe ich dem Roten Kreuz, dessen segensreiches Wirken auch den verwundeten Engländern zugute kommt, zur Verfügung gestellt. Hans Richter."

Auch seinen russischen Orden, sowie ein Geschenk der Kaiserin von Rußland hat Richter dem Roten Kreuz in Bayreuth, wo er seit zwei Jahren wohnt, überlassen. — Hans Richter begründet seinen Schritt mit einem mannhaft schönen Schreiben, das er an den Wiener Musikkritiker Ludwig Karpath gerichtet hat. Der Brief lautet nach dem „Neuen Wiener Tagblatt":

„Lieber Freund!

Die obige Erklärung habe ich durch meine Tochter, die in London verheiratet ist, an die „Times" und den „Daily Telegraph" schicken lassen; hoffentlich wird sie veröffentlicht werden. Ich finde, daß ein Volk, das seine eigene Unterschrift (auf der Genfer Konvention) so schmachvoll mißachtet, niemand Ehren erweisen kann. Ich bin alt und habe noch so viel altväterliche Ansichten über Ehre: ich kann nicht anders. Vielleicht wird's besser, wenn einmal die Suffragetten, deren Wirken mir bisher wenig sympathisch war, an die Regierung, resp. Mitregierung kommen. Für Ehre und Ehrenwort haben die englischen Frauen gewiß mehr Verständnis als die Männer der jetzigen Regierung, die durch ihre Organe Dum-Dum-Geschosse verteilen und von ihren Söldnern gebrauchen läßt. Aber ich verzage nicht: der Gott Bachs, Beethovens, Wagners und aller deutschen Geisteshelden wird die deutsche Kultur nicht verderben lassen. Die ruhige Ordnung, das fromme Gottvertrauen des deutschen Heeres haben etwas Johann Sebastian Bachisches. Gleich trostreich war der Anblick der österreichischen Truppen, die ich bei meinem fluchtartigen Verlassen Gasteins in Salzburg zu beobachten Gelegenheit hatte. Für den Vater zweier Söhne, die die Ehre haben, im österreichischen Heere zu dienen, ein erhebender und stärkender Gedanke. Leben Sie wohl! Werden wir uns je wiedersehen? Mit besten Grüßen

Ihr alter „entdoktorter"
Hans Richter."

Bayreuth. Die Verwaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele hatte erklärt, daß sie die Beträge der Karten für die abgesagten Aufführungen vom 4. bis 20. August zurückerstattet. Es war in der Presse daraufhin angeregt worden, die Inhaber solcher Eintrittskarten sollten auf die Beträge verzichten und sie zugunsten der Zurückgebliebenen der Kriegsteilnehmer verwenden. Der Aufforderung sind viele nachgekommen und dem Bayreuther Magistrat sind schon weit über 1000 Festspielkarten zur Einlösung übergeben worden.

Heidelberg. Die Abteilung Baden der Internationalen Musikgesellschaft und ihre Ortsgruppe Heidelberg haben sich aufgelöst, da ihr Präsident, Generalmusikdirektor Prof. Dr. Wolfrum, erklärt hat, daß die deutsche Musikwissenschaft nicht mehr in der Lage sei, „für kulturfeindliche und musikalisch zumeist inferiore Völker, die Rolle einer alma mater zu spielen".

Koburg. Die Eröffnung der Spielzeit im Koburger Hoftheater wurde zwar verschoben, aber der Herzog zahlt allen Künstlern und Bühnenarbeitern ihre Gagen und Gehälter weiter. Lediglich die Spielhonorare fallen fort.

Gera. Das Fürstliche Hoftheater zu Gera (Reuß) wird infolge des Krieges vorläufig nicht eröffnet. Fürst Heinrich XXVII. hat aber in hochherziger Weise für die Mitglieder gesorgt. Sogleich nach Ausbruch des Krieges wurde dem Personal von Intendant Oberhofmarschall Dr. jur. Freih. von der Heyden-Rynsch mitgeteilt, daß während des Krieges Sustentationsgagen gezahlt werden und alle Verträge um ein Jahr verlängert sind, um dies Kriegsjahr. Die Verträge der *Fürstlichen Hofkapelle* werden in vollem Umfange aufrecht erhalten. Den Familien der ins Feld gerückten Mitglieder beider Institute wird das volle Gehalt ausbezahlt. — Das ist vorbildlich für eine fürstliche deutsche Bühne!

An Meiningen.

Wie unnennbares Leid trägt doch der Krieg
In seinem rauhen, ehernen Gewande,
Wie jagt er vor sich her die bitt're Not,
Und wie zerreißt er festgefügte Bande.
Was kümmert ihn des Einzelnen Geschick,
Vernichtend rast er hin auf seinen Bahnen,
Zerstört, zerstampft für immer liegt am Weg,
Was treu gepflegt von unsern großen Ahnen.
So sank denn auch dein herrlich Werk in Staub,
Verlöscht ist deiner Sonne letzter Schimmer,
Du großer Fürst gabst einer Welt d i e K u n s t ,
Der Krieg schloß deines Tempels Tür für immer.
So geht die Kunde heut durch alle Welt,
Du darfst Thalia nun dein Haupt verhüllen,
Die Fahne sank, auf der dein Name stand —
Die Pietät ist tot — um Krieges willen.
— Doch eine edle Frau, der Heimat fern,
Gedenkt bei dieser Botschaft wehem Klange
Des großen Mannes, der die Augen schloß,
Und eine Träne rinnt von ihrer Wange.

Alexander Adolfi, Koburg.

* * *

Die abbestellten Musikstunden.

Der Ausbruch des Krieges hat unser Wirtschaftsleben in einer Weise erschüttert, daß zahllose Familien in ihrer Existenz bedroht sind, und daß die Ausgaben auf das Notwendigste beschränkt werden. Da der Musikunterricht, von den Fällen des Berufsstudiums abgesehen, in der Regel als ein Luxus angesehen wird, so sind infolge des Kriegsausbruches zahllose Musikstunden einfach abbestellt worden, ohne daß man sich viel Gedanken darüber gemacht hat, ob ein solches Verfahren rechtlich zulässig ist.

Der Unterrichtsvertrag ist als ein Dienstvertrag anzusehen, der nach den Grundsätzen des bürgerlichen Rechtes nicht willkürlich kündbar ist. Die Kündigung richtet sich vielmehr danach, in welchen Zeitabschnitten die Vergütung bemessen ist. Wird Stunde für Stunde vergütet, so ist auch die Kündigung von einem Tage zum anderen zulässig. Ist die Vergütung nach Wochen bemessen, so kann die Kündigung nur für den Schluß der Woche und nur spätestens am ersten Werktage der Woche erfolgen. Ist die Vergütung nach Monaten — und das dürfte der Regelfall sein —, so ist die Kündigung nur für den Schluß eines Kalendermonats zulässig und hat spätestens am 15. dieses Monats zu erfolgen.

Nun bestimmt zwar der § 626 des Bürgerlichen Gesetzbuches, daß ein Dienstverhältnis jederzeit fristlos gekündigt werden kann, wenn ein wichtiger Grund vorliegt.

Den Ausbruch eines Krieges kann man aber nicht als einen wichtigen Kündigungsgrund ansehen. Der Unterrichtsvertrag ist an sich völlig unabhängig von den äußeren Umständen, unabhängig davon, ob Frieden oder ob Krieg ist. Der Dienstberechtigte, der den Musikunterricht abbestellt, kündigt nicht aus dem Grunde, weil der Krieg ausgebrochen ist, sondern weil er wegen des Kriegsausbruches kein Geld hat. Den Mangel an Geldmitteln hat aber jeder selbst zu vertreten, und man darf die Nachteile nicht auf andere abwälzen. Wenn das Gesetz beim Dienstvertrag eine fristlose Kündigung vorsieht, so hat es ganz andere Verhältnisse im Auge, es will die Möglichkeit zur Auflösung des Dienstverhältnisses geben, wenn die Fortsetzung des Dienstverhältnisses einem der Parteien nicht mehr zugemutet werden kann, wenn insbesondere persönliche Umstände die Fortsetzung unmöglich machen.

Wenn jemand also fristlos die Musikstunden abbestellt, so hat er keine gültige fristlose Kündigung ausgesprochen; seine Kündigung ist zwar nicht unwirksam, aber sie ist erst zu demjenigen Termine wirksam, zu dem er frühestens hätte kündigen können. Dadurch, daß er die Musikstunden abbestellt hat, hat er selbst die Annahme der Dienste verweigert, er bleibt daher zur Leistung verpflichtet, ohne daß der Musiklehrer als Gegenleistung die Musikstunden zu geben hätte. Der

Musiklehrer kann daher den vollen Betrag der Vergütung bis zu dem Zeitpunkte verlangen, zu dem der Musikunterricht unter Einhaltung der Kündigungsfrist hätte gekündigt werden können. **Dr. jur. Eckstein.**

* * *

Die Kunst kein neutrales Gebiet mehr?

Wir wollten den Krieg nicht, gewiß. Es war aber denkbar, daß die Kriegstaten nur auf militärischem Gebiete getan wurden, daß das Land der Kunst neutral bleiben, ein Zufluchtsort für alle Parteien, alle Völker werden konnte. Auch 1870 war es — nach einer kurzen Zeit des Grolles — nicht anders. Allein diesmal greift die Sache zu weit, ist die Erbitterung zu groß. Auch in der Kunst wird Partei genommen und seit wir das Wort von *Romain Rolland* kennen, über die „Hunnen", die an der Spitze des deutschen Volkes stehen, können wir auch nicht mehr anders.

Und doch ist es traurig, daß gerade von Romain Rolland dies Wort kommen mußte, dem großen französischen Musikgelehrten, dessen Roman „Jean-Christoph" — eben fing der erste Teil an, auch in deutscher Sprache zu erscheinen — schlechtweg der schönste Musikerroman ist, den wir haben — auch dem Feinde gebührt noch diese Feststellung. Es war die Geschichte des deutschen Musikers, und selten hat wohl ein Franzose deutsches Wesen so erkannt, wie Rolland. Hier, für die am Rhein verlebte Jugend seines Helden, hat Beethoven als Modell gedient, in die Jünglingszeit mischten sich Züge von Hugo Wolf und bei seinem ersten Pariser Aufenthalt geht man wohl nicht fehl, wenn man an Richard Wagner denkt. Dennoch war diese Gestalt kein unorganischer Mischmasch, sondern kernig und fest aus dem Ganzen gefügt und wohl geeignet, der Franzosen Liebe und Achtung vor deutschem Wesen und deutscher Kunst zu erhöhen. Daß der Verfasser diese edlen Kunstwerkes sich so verlieren konnte, spricht weniger gegen ihn, als gegen eine Lügenpresse, von der er seinen Begriff der „Hunnen" direkt bezogen haben muß.

Was wird die Antwort darauf sein? Wohl nur die, daß unsere Bühnen- und Konzertdirektoren Kunstwerke aus Feindesland nunmehr vom Spielplan streichen müssen. Bei lebenden Musikern ist das auch ganz berechtigt, denn es ist wirtschaftlich nicht erlaubt, das ohnehin kärglich fließende Geld in Form von Tantiemen hinüberzusenden. Ich leugne aber gar nicht, daß es mir ein schmerzlicher Gedanke ist, Berlioz und Tschaikowsky, die beide am Stand der heutigen Dinge sehr unschuldig sind, für lange Zeit zu missen. Eine kleine humoristische Schadenfreude steigt freilich bei dem Gedanken auf, daß auch die Franzosen nun um den schönsten Berlioz kommen werden: „Fausts Verdammung". Denn wie dürfte man ein Werk aufführen, das seinen Text von dem Deutschen Goethe bezieht und Oesterreich-Ungarn in Form des Rakoczy-Marsches seine Dankbarkeit für besonders erkenntliche Aufnahme noch ganz ausdrücklich ausspricht!

Sonst können wir Oesterreicher und Deutschen freilich lachen. Alles, was in der Musik jemals groß war, haben w i r. Höchstens Gluck und Händel können durch ihre innigen Beziehungen zu Frankreich und England zu umstrittenen Erscheinungen werden. Sonst kommt England so gut wie gar nicht in Betracht und aus den Gounod, Thomas, Massenet hat man sich bei uns schon lange nichts mehr gemacht. Frankreich allerdings kommt gleich um drei Lieblingsopern: „Faust", „Mignon", „Werther", auf deren Goethe-Verballhornung wir gern verzichten. Interessant wird es aber sein, wie sich unsere Bühnenleiter zur „Carmen" stellen werden, die ja freilich französisch ist, aber ihren Siegeszug erst über Deutschland antrat. (Bei ihrer Pariser Uraufführung fiel sie bekanntlich durch.) Hier möchte man, weil es ein sehr wertvolles Werk ist, doch um Zulassung bitten. Auch wird es gut sein, nicht allzu streng mit den Werken aus neutralen Staaten in bezug auf ihre Sujets ins Gericht zu gehen, sonst wird Italien am schwersten leiden: Sowohl „Ernani" als auch „Rigoletto" haben ihren Stoff von Victor Hugo bezogen. Wie wird man sich zu Puccinis reizender „Bohême" (nach Murger) stellen? Weniger schade wäre es um die „Tosca" (nach Sardou) und für das traurige Streben der kleinen Japanerin „Butterfly" wird man jetzt ohnehin keine Teilnahme mehr haben.

Doch dies alles ist Kunst und darum empfiehlt es sich, nicht allzu scharf politisch zu denken. Sonst könnte es passieren, daß die deutschesten Künstler am meisten leiden müssen. Ohnehin ist Lortzings „Zar" gefährdet. Aber auch dem „Lohengrin" könnte es zustoßen, daß man ihm nicht mehr gestattet, über die Schelde herunterzukommen und Elsa von *Brabant* wäre ihres Vaterlandes halber allgemeiner Mißbilligung sicher.

Es wird die Zeit kommen, wo man das Wort von den „Hunnen", das uns heute grimmig macht, nur belächelt. Dann werden die, die es aussprachen, wohl auch die ersten sein, es zu bereuen. Dann werden wir auch wieder nach der Kunst fremder Länder greifen dürfen, wie wir es immer neidlos und gern getan haben. Einstweilen aber müssen wir uns an den eigenen Besitz halten, und das wird das Gute haben, daß wir endlich merken, wie überreich wir sind und wie vieles wir noch gar nicht nach Gebühr gewürdigt haben.

L. Andro (Wien).

* * *

Nachschrift der Redaktion. So schlimm, wie die Verfasserin fürchtet, werden sich wohl die Verhältnisse nicht gestalten. Wenn die ausländischen Künstler, die nichts Eiligeres zu tun hatten, als *wider besseres Wissen* die deutsche Kultur zu schmähen, nach dem Kriege mit ihren Werken bei uns ausgeschlossen werden, so ist das kein Schaden. Wer lügt — und die Herren, die unsere Kunst genau kennen, uns aber Barbaren und Hunnen nennen, *lügen*, kann kein großer Künstler, kein *Künder der Wahrheit* sein. Daß wir aber so töricht wären, einen Bizet, einen Berlioz, der für unsere deutschen Meister, oft *gegen* seine Landsleute, wo er nur konnte, eingetreten war, zu verbannen, das wird keiner glauben. Derartig kindisches Boykottieren überlassen wir unseren Gegnern, den Engländern, Russen usw. usw. ad infinitum.

Musikanten.

Sie wurden lange, wie auch die Schauspieler, als „unehrlich Volk" behandelt, und wenn so ein Fiedler oder Pfeifer ins Dorf kam, konnte es geschehn, daß die Bauern sich mit handlichen Arbeitsgeräten bewaffneten und den armen Schwartenhals zum Kuckuck jagten.

Was Wunder, wo so erschröckliche Zeitung im Lande umging von den „wüst Geselln" als da die Bruderschaft der Spielleute waren.

Hatte nicht einer im Württembergischen zunächst der Stadt Waiblingen den schwarzen Tod in ein Dorf geblasen? An der Schänke hatte er gestanden und seinen Dudelsack traktiert, und gleich war eine Taube vom Dach gefallen, maustot. Und als der Landstörtzer, der ruchlose, davon war — noch keine Meile kunnt er 'gangen sein —, kams der Wirtin weh an, daß sie zu Bett mußte und aufs Sterben dachte. Und eine knappe Weile später lag die Magd ingleichen zubereitet auf dem Strohsack, des Ausatmens gewärtig, und ehe der Abend über den Schlagbaum war, wand sich das halbe Dorf in Todesängsten.

Da machten sich drei handfeste Männer auf, darunter der Pfarrer, wohlversehn mit Werkzeug, um den Pfeifer zu stellen und totzuschlagen. Aber so emsig sie die Beine auch schwangen und



Schwager Kronos. Oelgemälde zu Schuberts Lied von Moritz v. Schwind.
Besitzerin Frau Marie Bauernfeind (München).



Eine interessante Erinnerung aus dem internationalen Reiche der Kunst: Die Polin Wanda Landowska spielt auf ihrem Cembalo dem russischen Friedensapostel Tolstoi vor.

meterweise den Weg hinter sich haspelten, der Gesuchte war wie vom Erdboden verschwunden. Die ganze Umflur frugen sie ab, bis gen Waiblingen hinauf, und kein' Seel' hatte ihn gesehn, gleich als wär' er aufgegangen in Rauch und Schwefeldampf.

Einen Mond später jedoch brachte ein Fuhrmann aus Gmünd die Kunde, daß der Mordshalunk auch in jener Gegend aufgetaucht sei. Aber wie er habe durchs Langetor wollen passieren, habe der Tormeister hinter ihm den Leibhaftigen dreinschleichen sehn, schwarz wie sein Schatten. Da habe er Lärm geschlagen und der Kerl sei davongestoben — hast du mich gesehn.

Noch Schlimmeres ward in Straubing erlebt. Dort fiedelte einer von der unehrlichen Zunft, ein Fremder, bei einer Bauernhochzeit vorm Tor und fiedelte so arg, daß er den Jungfern das Herz beklemmte und dem jungen Mannsvolk die Lust benahm, so daß sie allesamt des Tanzens und Scharmutzierens vergaßen. Ja, sie wurden einander feind um des Landfahrers willen und gerieten ins Raufen, daß das Blut davonlief. Selbst die beiden Hochzeiter zerwarfen sich und alles ging drunter und drüber, zu welch erbärmlichem spectaculo der Fiedelmann unermüdlich seine Saiten strich, daß er aussah wie der leibhaftige Sensenmann. Erst als der Pfarrer dazukam, packte er sein Teufelsholz unter den Mantel und wich davon. Aber wo er gestanden, lag die Braut und war des Lebens ledig, man wußte nicht welcher Ursach wegen, maßen ihr Leichnam unversehrt war und ohne jeglichen Fehl.

Das Aergerlichste und Grausigste indessen hatte sich im Cisterzienserinnen-Kloster zu Lüttich zugetragen. Dort hatte sich ein Spielmann nächtlicherweile auf den Kirchhof geschlichen und mit seiner höllischen Kunst die Toten gezwungen, daß sie aufstanden und zu tanzen anhuben alle, ob sie auch zu Lebzeiten die frömmsten Schwestern gewesen. Selbst die hochwürdigste Aebtissin selig war herfürgekommen aus ihrer Ruhestatt und hatte dem schändlichen Kumpan des Satans Schicketanz gehorsamen müssen, also daß Schwester Barbara, die das schmähliche Schauspiel mitansah, dieweil sie just schlaflos im Freien sich erging, mit Geschrei und in jungfräulicher Scham von dannen floh. Am andern Morgen waren die Gräber unordentlich.

Drei Spielleute aber, wahre Landstörtzer, die das umwohnende Landvolk alsbald ergriff, wurden gestäupt und von Rechts wegen an den Galgen gehängt.

Und solcher Nachrichten waren Städte und Dörfer voll, also daß die Bruderschaften der Fiedler und Pfeifer schwere Zeitläufte hatten und lange ein unsicheres Leben führten, bis es endlich den Musikantenvögten und Oberspielgrafen gelang, schlimme Gesellen aus der Zunft auszumerzen und das hie und da inzwischen gewonnene Ansehn für alle fahrenden und seßhaften Spielleute sowohl Bürgern wie Bauern abzugewinnen. **Leonhard Schrickel (Dresden-Klotzsche).**

Reisebriefe von Wanda Landowska.

An meinen Freund Xenius!

Malaga, den 14. Januar.

Hier bin ich nun im Lande der Palmen, wo die Trägheit in der Luft liegt. Es herrscht eine sibirische Kälte. „Seit 20 Jahren," so erzählen mir die Eingeborenen, „wird das Klima immer rauher." Man muß also annehmen, daß sich alles abnutzt mit der Zeit, selbst die Sonne des Südens. Die kleinen Andalusier durcheilen die Straßen und zeigen kaum ihre schönen schwarzen Samtaugen und ihre schwarzen Pickelhauben, die mit einer Blume oder einem auffallenden Bande geschmückt sind; andere, die Aermeren wahrscheinlich, bedecken ihre kleinen frierenden Köpfe mit Zweigen der Petersilie, was sie noch appetitlicher macht.

Das Publikum applaudiert mehr als gewöhnlich, wahrscheinlich, um sich die Hände zu wärmen, und ich freue mich darüber. Ich habe mich in meinem eisigen Hotelzimmer schon an die verzweifelten Rufe der Fischverkäufer gewöhnt, an das dumpfe Meckern der Ziegen, die mich jeden Morgen aufwecken und an die Leute dieses Landes, die mich verwöhnen — und morgen muß ich abreisen. Die Gaukler auf den Messen bleiben länger an einem Orte. Kaum habe ich etwas Wurzel gefaßt, kaum habe ich einige neue aussichtreiche Bekanntschaften gemacht, da heißt es, alles wieder verlassen und weiter wandern, immer weiter. Oft ist das Fortgehen traurig; obgleich, wer weiß — die Erinnerung ist vielleicht ebenso viel wert wie die Wirklichkeit; die Blumen eines Baumes sind oft viel schöner als die Früchte — man pflückt ja auch die halbgeöffnete Knospe. Morgen wird man das Cembalo verpacken und es geht fort nach Valencia. Ich liebe die Reisen und ertrage sie ohne Mühe, denn ich bin wie ein Capriccio von Bach: solide gebaut und wenig launenhaft. Es muß gesagt werden, man reist nirgends so wie in Spanien. Durch die Einrichtung der Kilometerbillette kostet jedes Kilometer in der ersten Klasse kaum 5 Centimes und für einige 40 Sous kann man den ganzen Tag leben. Welcher Genuß, mit dem Dampfroß die Berge Andalusiens oder die Ebenen von Kastilien zu durchqueren, welche so an meine Heimat erinnern. Die starken Stromschnellen, mit aller Heftigkeit dahingeschleudert, erscheinen uns in ihrer Wucht ernst und achtunggebietend, wie die Spanier selbst. Die erste Pflicht des Spaniers ist ernst zu sein. Das hat, ich weiß nicht, welcher Kirchenvater gesagt. Die zweite — Gott zu lieben. Je mehr ich hier reise, desto mehr liebe ich das spanische Volk, das so wenig diszipliniert, so lärmend ist; aber es ist sehr aufnahmefähig, sehr kindlich, und zeigt, ebenso wie die Slawen, jenes natürliche Verlangen nach Musik, jenen natürlichen Hang zur Musik. Selbst die Kritiker sind hier oft von rührender Gutmütigkeit und suchen mit allen Mitteln, Bande der Sympathie zwischen dem Künstler und seinen Zuhörern herzustellen. In Vitoria, zum Beispiel, war die Presse nicht nur begeistert, sondern zeigte vollkommene Einstimmigkeit über alle Einzelheiten meines Konzertes. Nach derartigen Fällen kann man in Paris oder Berlin lange suchen. Es ist freilich wahr, daß es in Vitoria nur eine Zeitung gab, aber trotzdem. — — Ich habe dort eine neue Konzertgesellschaft eingeweiht; die alte war vor zwei Jahren in Verfall geraten. „Die Quartette haben sie vernichtet," sagte man zu mir. Nämlich die Philharmonische Gesellschaft von Madrid, die reichste in Spanien, läßt die berühmtesten Quartette aus Europa kommen. Da nun diese Künstler stets durch Vitoria reisen müssen, ließ sich der einheimische Verein nicht die Gelegenheit entgehen, sie zu engagieren. Nun liebt das Publikum von Vitoria, wie jedes andere Publikum, entweder Solisten oder Orchester, das Quartett ist weder das eine noch das andere. „Und dann," seufzen die Musiknarren, „bündete man uns bis zu vier Quartetten am Abend auf, das ist hart, besonders für eine kleine Stadt wie die unsere." Für eine große Stadt eigentlich auch!

Der Präsident des Vereins und der Präfekt von Vitoria, den ich früher als Präsidenten des Künstlervereins von Logrène kannte, führten mich in das Operettentheater. Ich liebe diese kleinen Akte, häufig unterbrochen von Nationalgesang und Tanz. Was nun das Stück anbetraf, so gab man die „Princesa de los Dolaros", glaube mir, lieber Freund, das Stück wurde von ganz jungen Sängern gespielt, die noch stimmlos waren. Einige Mitglieder der Gesellschaft aus Malaga haben für mich eine kleine intime Festlichkeit mit andalusischer Musik arrangiert. Die Tänze wurden nicht durch Berufstänzerinnen ausgeführt, sondern durch junge Mädchen der Gesellschaft, die in ihrer natürlichen Anmut reizend waren. Die beiden jungen Leute, welche die Guitarre übrigens recht gut spielten, zeigten mir manches Neue, denn ich interessiere mich schon lange für die volkstümliche Musik Andalusiens. Unter anderem spielten sie zwei wirklich wunderbare Stücke. Ich habe sie mir sorgfältig aufgeschrieben und im Sommer, wenn ich mehr Zeit habe, mache ich vielleicht Symphonien daraus.

*

Alcasar, den 16. Januar.

Ich habe gestern Malaga verlassen, es war ein Sonntag; die Mitglieder des Ausschusses gaben mir das Geleite. „Alle Verehrer Ihrer Frau," so hatte jemand zu meinem Manne gesagt, „werden heute zum Bahnhof kommen." Der Bahnhof war voll von Menschen, und ich war stolz, soviel Freunde zu haben. Aber was für eine Enttäuschung! Ich sollte bald gewahr

werden, daß ich nicht die einzige und nicht Hauptperson war; die wirkliche Anziehungskraft für diese Menge war der mächtige und berühmte Forrero, ein alter Seelsorger, der denselben Zug benutzte, wie ich. Was für ein wunderliches Zusammentreffen! Aber was wollt Ihr, die großen Geister begegnen sich! In Granada sind mit großem Lärm zwei Konzerte angezeigt worden, von der Verwaltung der Stadt organisiert. Aus Mangel an Zeit mußte ich zu meinem großen Bedauern absagen. An diese Stadt knüpfen sich für mich angenehme Erinnerungen, denn ich besitze dort sehr ergebene Freunde. Selten habe ich so begeisterte Zuhörer wieder gefunden.

„Du wirst morgen sehen," sagte mein Gatte am Vorabend meines vierten Konzertes in Granada zu mir, „daß nach dem ersten Teile das Publikum Dir eine spontane Huldigung darbringen wird. Man wird Dich mit Tauben werfen, man wird Serenaden unter Deinen Fenstern singen."

„Wie weißt Du das?"

„Meine Ahnung täuscht mich niemals," sagte er wichtig, „außerdem hat es mir unser Freund Gomez de la Cruz erzählt und mich gebeten, Dir nichts zu sagen, es soll eine Ueberraschung sein." Am Abend war ich erstaunt, als ich nach dem Concerto italien Gesang auf der Straße hörte; man bat mich, auf den Balkon hinauszutreten, und ich sah einige 50 junge Leute, von einer dichten, schwarzen Menge umgeben, die für mich Lieder von Mendelssohn und Schumann sangen. Ich hätte andalusische Volkslieder vorgezogen, aber trotzdem war ich aufs tiefste gerührt. Das waren die Mitglieder des Orpheums von Granada, die mir auf diese Weise danken wollten, wie sie sagten.

*

Valencia, den 20. Januar.

Ich wurde am Bahnhof von dem Direktor des Fecitro Principal und von meinem Freunde Chavarri, einer Hauptperson in Valencia, empfangen. Als Kritiker, Komponist, Zeichner, Karikaturist und Professor der Aesthetik hatte M. Chavarri hier in allen Kunstfragen großen Einfluß. Eine Anstellung mit Prüfungsberechtigung wurde mir von dem hiesigen Konservatorium angeboten. Ich habe einen ganzen Tag auf der Messe zugebracht, immer auf der Suche nach spanischer Musik und spanischen Tänzen; aber man findet selten etwas wirklich Interessantes. Durch den Einfluß der Neger ist der Tanz der Männer schwerfällig geworden, ohne jedoch das Possenhafte der Schwarzen zu erreichen. Die guten Tänzerinnen sind auch sehr selten. Dagegen sah ich bei meinem Umherstreifen mehrere kleine Menagerien, Kinematographen, eine Frau mit einem Barte, die schöne Aragonierin, die stärkste Frau der Welt. In den Varietés konnte man an allen Ecken folgende Verordnung lesen: „Es ist dem Publikum streng verboten, die Künstler mit Unrat zu bewerfen." Man muß also annehmen, daß das Publikum das früher öfters versucht hat. Das erinnert mich an den berühmten amerikanischen Anschlag: „Das Publikum wird gebeten, nicht über den Pianisten herzufallen, er tut, was er kann." Denkt ja nicht, daß mich das mit Unruhe für mein Konzert erfüllte. Die sich aus eigenem Antriebe entschließen, einen ganzen Abend alte Musik zu hören, sind Menschen, die auf alles gefaßt sind, und es sind nicht solche, die Protest erheben wollen. Außerdem sind es Elitemenschen, vornehme und sehr zurückhaltende Menschen, die niemals etwas auf eine Frau werfen, selbst keine Blume. — Wenn sie nur auch wirklich kommen! — Es ist nämlich nichts so peinlich und unangenehm, als in einem großen Theater vor leeren Bänken zu spielen, besonders wenn man nicht die Beredsamkeit eines Planté besitzt. Man hat mir in Lograno erzählt, daß er vor einigen Jahren dort ein Konzert gegeben hätte. Das Datum war schlecht gewählt, und es waren wenig Menschen im Saal. „Wir sind nicht sehr zahlreich heute Abend," sagte er, während er sich vor dem Publikum verneigte, „aber bitte, treten Sie näher, meine Herrschaften, kommen Sie herunter und steigen Sie auf das Podium." Man glaubte an einen Scherz, als man aber sah, daß der alte Meister selbst die Stühle heranzog und um das Piano gruppierte, beeilte man sich, ihm zu helfen, und bald befand sich das ganze Publikum auf der Bühne. „Zerreißen wir das Programm," sagte er dann, „ich werde Ihnen alles vorspielen, was Sie wünschen." Die Sitzung, von kleinen Anreden unterbrochen, dauerte bis Mitternacht. Das begeisterte Publikum sparte nicht mit Beifallsbezeigungen für den Meister, der so gerührt war, daß er alle seine Zuhörer umarmte.

*

Barcelona, den 27. Januar.

Man hat mich in Valencia gebeten, ein zweites Konzert zu geben; aus Mangel an Zeit mußte ich es verweigern und bin abgereist, dem Publikum mein tiefstes Bedauern hinterlassend und eine Truppe von Liliputanern, die meinen Platz im Theater Principal einnahm. Als ich in Barcelona ankam, feierte das katalonische Orpheum ein großes Jahresfest. Ich erlebte jetzt eine Festlichkeit mit mittelalterlichem Anstrich, wobei große Pracht entfaltet wurde. Als Eröffnung findet ein Wettsingen der Chormitglieder statt. Der erste Preisgewinner wählt unter den jungen Mädchen der Katalonier eine Königin. Diese nimmt auf einem Throne Platz, zu ihren Füßen sieht man die Würdenträger der Stadt. Ihre Aufgabe besteht darin, die zahlreichen Preise unter den nächsten Gewinnern zu verteilen. Der erste Preis wurde einem jungen, noch wenig bekannten Musiker M. Lambert bestimmt, und zwar für ein Lied mit dem Titel: Agonie. Es ist ein Werk für gemischte Chöre, ziemlich kompliziert, die Stimmen in instrumentaler Art behandelt. Es schien mir etwas verworren, aber ich werde mich hüten, nach einmaligem Hören ein endgültiges Urteil abzugeben. Wir Musiker haben oft nicht jene unbefangene Urteilskraft des Laien. Es kommt z. B. vor, daß ein gewesener Militär, ein Pferdehändler, ein Student der Rechte, oder ein unscheinbarer Gewerbetreibender nach dem Anhören eines Musikstückes genau den Wert schätzen und sagen kann, ob diese Kunstgattung eine Zukunft haben wird oder nicht. Wir Musiker halten uns zu sehr bei den Einzelheiten auf, wir brauchen manchmal Jahre, um in den Geist eines Stückes einzudringen, das ein Kritiker in drei Minuten zerlegen würde. Schließlich entdecken wir nach langem Studium oft Schönheiten bei Werken, die uns anfangs kalt ließen und Banalitäten bei solchen, die uns zuerst entzückten. Das erzeugt in uns ein gefährliches Zögern, das tötet die Unbefangenheit des Urteils und jene schöne Sicherheit, die nichts fürchtet, und den Ruhm von vielen begründet hat. Nach zahlreichen Ansprachen haben die Chöre des katalonischen Orpheums die meisten ihrer gekrönten Werke aufgeführt. Sie haben größtenteils populäre Motive als Grundlage. Ein junges Mädchen, das in den Chören mitsingt, hat einen Preis erhalten, für eine Sammlung von Volksliedern; einige, die sie gesungen hat, sind wirklich von großer Schönheit. Es ist interessant zu beobachten, daß die katalonischen Gesänge selten orientalischen Charakter haben, daß sie sich sehr unseren polnischen Liedern nähern. Nach dem Feste sind die Leiter des Orpheum zu mir gekommen, um den Abend mit mir im Hotel zu verbringen. Da habe ich ihnen mehrere Lieder meines Landes vorgesungen, und alle erstaunten über die Aehnlichkeit. Es war das erstemal, daß ich Gelegenheit hatte, die Chöre des katalonischen Orpheum zu hören. Was die Schönheit der Stimmen anbetrifft, können sie nicht mit den Chören der kaiserlichen Kapelle in St. Petersburg verglichen werden. Trotzdem würde ich denen in Barcelona den Vorzug geben, weil ihr Repertoire eine große Bildung verrät, und weil sie mit Geschmack geleitet werden. Für den rohen Effekt oder das inhaltlose Virtuosentum wird nichts geopfert.

Ein anderes Vergnügen erwartete mich auf der intimen Soiree bei M. Cabot, dem Dirigenten des katalonischen Orpheum, hier spielte uns Freund Granados seine „goyescas". Das ist eine neue Sammlung, die ich bis jetzt noch nicht kannte; wir haben jedes Stück da capo verlangt.

Seit langer Zeit träume ich davon, nach Mallorca zu gehen, nach Valldemosa, um das Haus Chopins zu sehen, und das Land, wo er so viel gelitten hat, wo er wahrscheinlich seine schönsten Werke schrieb. Und nun kommt ein Brief von Palma, wo man mich für zwei Konzerte verpflichtet. Ich greife mit beiden Händen zu, trotz aller Schwierigkeiten, welche sich bieten werden, denn ich muß jetzt andere Konzerte abbestellen, und eine Reise über ein sehr unruhiges Meer antreten. Man weiß am Morgen oft nicht, ob das Schiff abends abfahren kann. Die gestrige Nacht habe ich in Gesellschaft von Granados und Xenius in den Volkstheatern verbracht, in den Kellern, wo getanzt wird, immer auf der Suche nach spanischer Musik. Die Kinematographen, die Grammophone



Eine interessante Erinnerung aus dem internationalen Reiche der Kunst: Die Polin Wanda Landowska als Gast bei dem französischen Bildhauer Auguste Rodin.

und Orgien voll Barbarei richten an diesen Stätten furchtbares Unheil an, und es blieb uns keine andere Rettung, als uns mit einer französisch-spanischen Musikhalle zu trösten. Während hier die Andalusier ihre Gesänge mit unschicklichen Gebärden begleiten, tragen die Pariser!! aus Toulon Gesänge vor, die euch das Herz zerreißen, moralische Lieder mit dem Thema: „ne faites pas pleurer une femme qui aime". Eine geistlose Sängerin brüstet sich wie eine echte Caméliendame. Welche Schande, daß die Stimmen so entsetzlich falsch sind!

Ich habe diese Nacht nicht geschlafen. Ich bin so glücklich nach Mallorca zu kommen. Das Meer bleibt unsicher; das Schiff, das gestern aus Barcelona abfuhr, mußte zurückkehren. Ich denke lieber nicht daran, ich stehe nicht auf gutem Fuße mit dem Meere, das sich nie die Gelegenheit nehmen läßt, mir einen schlechten Streich zu spielen. Aber ich werde trotzdem abreisen, was für Wetter auch sein mag. Was tut es! Ich lache über Stürme, ich lache über Schiffbrüche, und ich zittere doch — —. **Wanda Landowska.**

(Autorisierte Uebersetzung von Margarethe Whiteley-Bellardi.)

Kritische Rundschau.

Braunschweig. Das Hoftheater eröffnete die neue Spielzeit dem Wunsche des Herzogs gemäß nach dem ursprünglichen Plane am 29. August. Alle Mitglieder erhalten ihr Gehalt unverkürzt. Die Oper ist vollzählig, nur der talentvolle lyrische Tenor *Carlos Sengstack*, früher Offizier, wurde schwer verwundet gegen alles Völkerrecht von den Franzosen in die Gefangenschaft geschleppt. Die fehlenden Kräfte der Hofkapelle konnten durch feiernde Musiker leicht ersetzt werden. Während der Ferien wurde das Orchester wieder erhöht, hierdurch und durch eine neue Gruppierung der Instrumente hat der Gesamtklang wesentlich gewonnen, ist die Verbindung zwischen Stimme und Begleitung inniger geworden. Die Oper erfuhr eine Reform „an Haupt und Gliedern". Hofrat *Rich. Franz*, der 15 Jahre als Matkowskys Nachfolger am Hoftheater in Dresden und zuletzt als Leiter verschiedener Stadttheater wirkte, erwies sich als hervorragender Spielleiter, der rasch einheitliche, geschlossene Wirkungen erzielte. Hofkapellmeister *Karl Pohlig*, ein Liszt-Schüler, Dirigent an den Hofbühnen zu Koburg und Stuttgart, zuletzt in Amerika, gewann durch sein energisches, aber liebenswürdiges Wesen die Zuneigung der Darsteller und Hofkapelle; seiner Begeisterung kann sich niemand entziehen, die Vorspiele oder andere wichtige Instrumentalsätze lösen meist stürmischen Beifall aus. In der hochdramatischen Sängerin Berte Schelper, zuletzt in Frankfurt a. M., der jugendlich dramatischen Alb. Nagel, der Koloratursängerin Else Hartmann von der Wiener Hofoper, der Altistin Charl. Linde, den Soubretten Elly Clerron und Frieda Weber, zuletzt in Freiburg i. B., in dem Heldentenor unserem Landsmann O. Hagen, dem lyrischen Tenor M. Koegel aus Basel, dem Bariton Rich. Hedler vom Stadttheater in Düsseldorf, unseren Bassisten Noeldechen, Bodmer, Jellouschegg, dem Tenor- bezw. Baßbuffo Grahl und Voigt fand er tüchtige, willige Kräfte vor, bereit, unter seiner Führung das Höchste zu leisten. Der Spielplan wurde der Zeit geschickt angepaßt, wir erhielten bis jetzt: den „Fliegenden Holländer", „Freischütz", „Waffenschmied", „Troubadour", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Fidelio" usw. Als erste Neuheiten sind „Der Ueberfall" von H. Zöllner und „Die Marketenderin" von E. Humperdinck angesetzt. Gespielt wird nur fünfmal in der Woche, aber zu vollen Preisen. Der Besuch hält sich nahezu auf normaler Höhe. Einlaufende wichtige Siegesnachrichten werden in den Zwischenakten verlesen und wecken begeisterten Beifall, der sich in dem gemeinsamen, von der Hofkapelle begleiteten Gesang „Deutschland, Deutschland über alles" kundgibt. *Ernst Stier.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Charlottenburger Deutschen Opernhause hat die Millöckersche Operette „Der Feldprediger" in einer zeitgemäßen vaterländischen Einkleidung ihre Auferstehung erlebt.

— Es ist nicht wahrscheinlich, daß im Metropolitan Operahouse in New York die Opernaufführungen in Frage gestellt werden. Gatti Casazza, Toscanini, Caruso, Geraldine Farrar und einige andere haben die Absicht, die Reise nach drüben auf einem Dampfer der Navigazione Generale in Genua zu machen. Andreas Dippel hat sich von Rotterdam aus nach New York begeben, nachdem es ihm gelungen war, die in Wien angefertigten Szenerien für seine neuen Opern trotz des Kriegszustandes über Deutschland nach Rotterdam zu bringen. Allerdings schiebt er den Beginn seiner New Yorker Saison um einen Monat, bis Ende Oktober, hinaus.

— Aus *München* wird berichtet: In einem Wohltätigkeitskonzert hat Kammersänger *Heß*, der nach langer Zeit dort wieder aufgetreten war, den vollen Dank für seine stimmlich, künstlerisch und geistig gleich vollendet gebrachten Schubert- und Wolf-Lieder geerntet.

— Bei Wiedereröffnung des kaiserlichen Theaters in *Petersburg* haben nach Blättermeldungen aus Rom Kundgebungen stattgefunden. Kaum hatte der Dirigent Platz genommen, so erhob sich das Theater. Das Orchester spielte dreimal hintereinander die Kaiserhymne und ebenfalls dreimal hintereinander die Marseillaise. Das Publikum jubelte dem französischen Botschafter zu, der seinerseits dem Publikum lebhaft zuwinkte. Dasselbe Spiel wiederholte sich dann mit der englischen, der serbischen, der belgischen und japanischen Hymne. — Das muß schön gewesen sein!



— *Aufruf zur Verschwendung. Hermann Bahr* schreibt: Soviel man sich auch von der menschlichen Dummheit erwartet, der Mensch übertrifft alle Erwartungen noch, er ist immer noch dümmer als man denkt! Man sieht das jetzt wieder an der sinnlosen, wahnwitzigen und geradezu lebensgefährlichen Sparsamkeit, der plötzlich auch sonst nicht ganz verblödete Leute verfallen sind. Wer drei Dienstboten hat, entläßt zwei und will sich mit einem behelfen. Jeder entläßt seine Maschinenschreiberin und schreibt seine Briefe selbst. Er entläßt den Hauslehrer, entläßt die Klavierlehrerin, entläßt das Kinderfräulein. Es ist eine wahre Furie. Jeder will sich einschränken, eine hysterische Sparsamkeit bricht aus, und der brave Mann glaubt noch, wenn er sich einschränkt, ein patriotisches Opfer zu bringen. Er meint es gut, der brave Mann, und ahnt nicht, welches Uebel er damit tut. Was wird denn aus allen den Menschen, die der brave Mann in seinem plötzlich erwachenden Spartanertum auf die Straße wirft? Es ist ein Verbrechen, das er begeht. Viel ärger noch, als wenn einer im ersten Schrecken sein Geld von der Sparkasse holt und im Strumpf versteckt! Besinnt euch doch! Seid keine Spartaner! Bewahrt euch unsere beste Tugend! Wohin ist sie? Wohin ist unser herrlicher Leichtsinn auf einmal? Verläßt er uns gerade jetzt, wo wir ihn brauchen könnten? Der brave Mann, der sich sonst um diese Zeit einen Herbstanzug machen läßt, denkt, daß er sich heuer keinen machen lassen darf. Wer aber nicht ganz gottverlassen ist, sieht, wenn er nur ein bißchen nachdenkt, ein, daß er sich heuer zwei machen lassen muß. Denn wenn er sich keinen machen läßt, muß sein Schneider den Betrieb einstellen. Wenn aber alle Schneider den Betrieb einstellen und die Schuster auch und die Putzmacher auch und so weiter, was soll aus allen den entlassenen Gesellen werden? Ich bin nie leichten Sinnes gewesen, ich habe nie über meine Verhältnisse gelebt, weil mir das in ruhigen Zeiten albern scheint. Aber alle meine sonst mühsam gebändigte, seit Jahren aufgestaute Lust, unnötig Geld auszugeben, will ich jetzt loslassen, sie soll sich einmal austoben, zum erstenmal in meinem Leben. Denn unnötig Geld ausgeben, ist jetzt nicht unnütz. Wer jetzt Geld ausgibt, der nützt. Unnötig Geld ausgeben, ist notwendig geworden. Oeffnet die Hände! Der größte Verschwender ist jetzt der beste Patriot. Denkt nicht an morgen! Was morgen sein wird? Morgen wird der Sieg sein. Und damit Gelegenheit, tausendfach wieder zu verdienen, was wir jetzt verschwenden. — — Soweit der Wiener Dichter. Wir von der Kunst wissen noch ein traurigeres Lied zu singen als Gevatter Schneider und Handschuhmacher. Und wären Aufwendungen für die Kunst, für Musik, überhaupt „Verschwendungen"?

— *Orchesterhochschule.* Die unter dem Protektorate des Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe in *Bückeburg* stehende Orchesterhochschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter wird erst nach den Kriegswirren eröffnet werden, da die Lehrer und drei Viertel der angemeldeten Schüler zur Fahne einberufen sind.

— *Ein zeitgemäßes Programm.* Folgender Scherz wird aus Berlin berichtet: Der Bach-kundige Professor *Siegfried Ochs* hat ein ungemein zeitgemäßes Konzertprogramm zusammengesetzt, das aus lauter Bachschen Kantaten besteht. Es lautet: 1. „Es erhub sich ein Streit" (No. 19). 2. (für die Russen) „Die Elenden sollen essen" (No. 75). 3. (für die Belgier) „Es reifet euch ein schrecklich Ende" (No. 90). 4. (für die Franzosen) „Ihr werdet weinen und heulen, doch die Welt wird sich freuen" (No. 103). 5. (für die Engländer) „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" (No. 179).

— *Urheberrechte.* Die „Signale" schreiben: Der Krieg bricht außer anderen wohlverbrieften Rechten auch Patent- und Urheberrechte. Allerdings haben sich schon längst so manche Komponisten, besonders die von Operetten, den Teufel um Urheberrechte gekümmert, und so manchen unbewußten Diebstahl durch ein paar veränderte Melodieintervalle,

Die Wacht am Rhein.

Nach der Originalhandschrift des Komponisten Carl Wilhelm im Schiller-Museum zu Marbach a. N.



Die weltberühmte Weise von Anno 70 ist auch heute wieder das Kriegslied der Deutschen geworden. Alle Versuche sie zu ersetzen, auch in textlicher Hinsicht, bei Beibehaltung der Musik, sind bisher nicht durchgedrungen. Erinnert sei daran, daß das Trutzlied seinerzeit auch nicht aus dem Augenblick heraus geboren wurde, sondern schon 1854 erstand, Schneckenburgers Dichtung sogar schon 1840. Der 70er Krieg erhob es dann plötzlich zur Volksweise, als welche es sich erhalten hat.

Harmonieausweichungen oder rhythmische Rückungen dürftig maskiert. Aber jetzt ist auch das verbriefte musikalische Eigentum unter den kriegführenden Nationen vogelfrei, man braucht nichts mehr zu maskieren, man kann zum Beispiel in Deutschland kosten- und straffrei die sämtlichen französischen Opern aufführen (also z. B. „Carmen", „Mignon", „Faust" usw. usw.), weil der Krieg die gesetzliche Handhabe für das Urheberrecht im Feindeslande fallen läßt. Ob daraus nun für die deutschen Theaterdirektoren ein großer Vorteil erwachsen wird, ist allerdings zweifelhaft, denn es ist immerhin möglich, daß unser Opernpublikum zurzeit wenig Gefallen an französischer Musik findet und selbst „Mignon" ignoriert, trotzdem diese Oper bis dahin an Beliebtheit in deutschen Landen fast jeder „Nationaloper" den Rang abgelaufen hat.

* * *

Personalnachrichten.

— Die Inhaber der beiden im Vordergrunde stehenden amtlichen Musikstellen Württembergs, Generalmusikdirektor *Max Schillings* in *Stuttgart* und Universitätsmusikdirektor *Fritz Volbach* in *Tübingen*, sind als Kriegsfreiwillige ins Feld gezogen. Schillings ist beim Automobilkorps und Volbach beim Landsturm in Belgien. Weiter stehen im Felde: Konzertmeister *Karl Wendling* (Landsturm), der bekannte Pianist Prof. *Adolf Benzinger* (Landwehr), der Sänger Prof. *Freytag* (Landsturm).

— Wir lesen in der „Allg. Musik-Zeitung": Der bekannte Geiger *Michael Preß* war als Nachfolger Henri Petris für die Stellung des ersten Konzertmeisters der Kgl. Kapelle verpflichtet worden. Jetzt gibt die Generaldirektion der Kgl. Hoftheater bekannt, daß sie den Vertrag wieder gelöst hat, weil Michael Preß russischer Staatsangehöriger sei. Man wird den Entschluß der Dresdener Generaldirektion unter den Zeitverhältnissen verstehen, selbst wenn man über die prinzipielle Seite dieser Frage geteilter Meinung sein kann. Und was wird mit Herrn *Jadlowker* an der Berliner Hofoper, der ja auch russischer Staatsangehöriger ist? Hat die Erniedrigung der Solistengagen auf 12 000 M. Maximum auch für diesen Liebling des Berliner westlichen Opernsnobs Geltung, der zuletzt ein Jahresfixum von 100 000 M. bezog? Hoffentlich erhält er dieses Sündengeld an der Berliner Hofoper niemals wieder!

— *Engelbert Humperdinck*, der Schöpfer von „Hänsel und Gretel", hat am 1. September seinen 60. Geburtstag gefeiert.

— Der frühere Kapellmeister am Kieler Stadttheater Dr. *Felix Schreiber* hat in den Kämpfen an der Westgrenze den Heldentod gefunden. So lautet die Nachricht, die die Bestätigung eines Gerüchtes bildet. Und nun muß ich einem lieben Freunde, der mit mir jahrelang in München das Heim geteilt hatte, den Abschiedsgruß schreiben. Felix Schreiber, ein geborener Eisenacher, gehörte zur Thuille-Schule und war als Musiker einer der begabtesten der zahlreichen Schüler. Er war der geborene Musiker, weniger der „Aesthet". Seine gerade, offene Natur, die jedem Scheingefühl abhold war und sich vor ihm verschloß, machte ihn mir vor allem wert. Und so verlebten wir die Münchner Zeit der Jugend in gemeinsam engstem Gedankenaustausch. Literarisch war Schopenhauer, Tolstoi das Ideal, musikalisch näherten wir uns immer stärker den „Modernen". Es war eine wundervolle Zeit, trotz manchem Mißgeschick und Schwierigkeiten. Schreibers Hang zum Träumerischen ließ ihn zunächst nicht die volle Energie entfalten, die ihn bei seiner hervorragenden Begabung bald auf einen sichtbaren Kapellmeisterposten gebracht hätte. Halle — Kiel, damit begann er. Dann folgte die Zeit des Promovierens zum Doktor bei Sandberger in München. Wir beide hatten uns, wie das so geht, zuletzt etwas aus den Augen verloren, innerlich aber niemals! In diesem Sommer hörten wir von Schreiber aus Paris, wohin er zu den Vorstudien der deutschen „Parsifal"-Aufführungen engagiert worden war. Dann kam der Krieg, und der Artillerieleutnant Schreiber legte den Dirigentenstab nieder. Er ist geblieben; ein echter Deutscher auch auf dem Schlachtfelde. Die Musikerwelt verliert mit ihm einen vorzüglichen Künstler; mir aber war er mehr! *O. K.*



Klaviermusik.

Im *Wunderhornverlag, München* sind in reizender, vornehm einfacher Ausstattung u. a. folgende Werke erschienen: *Josef Haas, Hausmärchen*, 9 Klavierstücke, op. 35, 2 M. Die sehr kurzen, anspruchslosen Stücke bieten manches Ansprechende; namentlich die langsam gehaltenen zeigen die bei dem Komponisten gewohnte eigenartige und reizvolle Harmonisierung und ausdrucksvolle Melodieführung. — Die *„Gespenster"*, von demselben, 3 Klavierstücke, 2.50 M., sind größer angelegte Stücke, die durch ihr äußerst flüchtiges Tempo und den subtilen Satz bedeutende Schwierigkeiten bieten. Der Titel ist sehr charakteristisch für den Stimmungsgehalt dieser wirksamen Fantasien. — *Gottfr. Rüdinger, Märchenstunde*, 8 Klavierstücke, op. 1, 2 Hefte à 1.80 M. Dieses op. 1 verrät schon einen reifen Künstler. Gleich No. 1 ist bei aller Schlichtheit von großem Farbenreichtum, ebenso No. 3, 5 und 7. Die lebhaften Stücke zeichnen sich durch ihre anmutige und ungekünstelte Melodik aus und vermeiden durch ihr interessantes harmonisches Gewand alles Gewöhnliche im schlechten Sinn. Dieses Werk Rüdingers reiht sich den anderen an dieser Stelle schon empfohlenen würdig an. — *Hermann Unger, Les petits Riens*, 6 Klavierstücke, op. 1, 2 Hefte à 1.80 M. Die Stücke verraten ein tüchtiges harmonisches Können, das den Komponisten allerdings auch zu manchen gequälten, gesuchten und stumpf wirkenden Fortschreitungen verführt, so namentlich in No. 1; besser muten die schlichteren Weisen an, wie die beiden hübschen Menuette. Dieses op. 1 ist „Max Reger, dem Meister" zugeeignet. — *„Luftschlösser"*, von demselben, 3 Klavierstücke, op. 2, 1.80 M., beweisen ebenfalls, daß dem Komponisten die helleren Töne glücklicher gelingen. — In *„Rokoko"*, 4 Klavierstücke, op. 3, 1.80 M., erscheint „Aufwartung" in Rhythmus und Melodie völlig mißlungen, während „Dafnis und Chloe" reizend ist. „Ausklang" erinnert mit seinen gehäuften Dissonanzen an Grieg. Alles in allem ist von Unger sicher noch Gutes zu erwarten, wenn etwas Klärung und Beherrschung in der Verwendung harmonischer Möglichkeiten eingetreten ist. — *Joseph Pembaur* der Aeltere, *Allerseelen*, 2 Elegien für Klavier, op. 97, 2 M. Die beiden Stücke halten eine dem Titel entsprechende Stimmung fest, ohne indes tiefere Empfindungen wecken zu können. — *Julius Weismann, Ein Spaziergang durch alle Tonarten*, Variationen über ein eigenes Thema für Klavier, op. 27, 6 M. — Weismann zeigt sich hier als ein Meister der Variationskunst. Auf einem verhältnismäßig einfachen Andante wird ein groß angelegtes Werk aufgebaut mit einer Fülle von Klangschönheit (z. B. Var. 2 und 8) und einer großen Mannigfaltigkeit in der Veränderung des oft kaum mehr zu erkennenden Themas. Dem Ausführenden bieten diese 23 Variationen ganz bedeutende Schwierigkeiten dar. *F.*

Fritz Zierau: *Arabesken*, zehn kurze Vortragsstücke für Klavier, op. 44, zwei Hefte à 1.50 M. (Verlag *G. Bratfisch, Frankfurt a. O.*). Auch diese feinen Stückchen des Komponisten, der den Lesern der „N. M.-Z." seit Jahren bekannt ist, nehmen durch ihre vornehme Einfachheit und farbenreiche Harmonisierung für sich ein.

Neue Lieder.

K. Scheidemantel: *Meisterweisen*, je 100 Gesänge aus alter und neuer Zeit für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß, broschiert à 4 M., geb. 5 M. Verlag *E. Eulenburg, Leipzig*. Das Erscheinen dieser Sammlung bedeutet für alle Gesangslehrer und Sänger eine große und wertvolle Neuigkeit. Sie ist ähnlich angelegt, wie die erprobten von Hauptner, Parlow, Dörffel, bringt aber außer altbewährtem Gut eine beträchtliche Anzahl neuerer, jetzt freigewordener Lieder von Berlioz, Brückler, Cornelius, Jensen, Löwe, Raff, Wagner und auch mehr Nummern aus Oratorien und Opern. Ein weiterer großer Vorzug der Sammlung besteht darin, daß die Auswahl nicht bloß nach der Stimmlage und dem besonderen Charakter der Stimmgattungen spezialisiert ist, sondern auch nach dem Inhalt der Lieder. Mit anderen Worten: Es gibt nicht bloß die 2 Stimmlagen hoch und tief, sondern deren 6 und durch die Unterscheidung von Frauen- und Männerstimme ist dafür gesorgt, daß jedes Album in seiner Totalität verwendbar ist, und nicht bloß teilweise. Der berühmte Opernsänger und erfahrene Gesangspädagog *K. Scheidemantel*, der sich unlängst auch noch als Uebersetzer des Don Juan-Textes einen Preis holte, hat die Lieder mit Geschmack und Feinsinn ausgewählt und progressiv geordnet und sorgfältig mit Atemzeichen versehen. Die Einleitung enthält wertvolle Winke über Einteilung der Laute und ihre Aussprache. Druck und Ausstattung sind deutlich und schön. Die zweckmäßige und in jeder Hinsicht vorbildliche Sammlung ist nicht bloß unentbehrlich für Berufssänger und Gesangslehrer, sondern zugleich ein Buch voll edlen, köstlichen Inhalts, das sich einen Ehrenplatz im musikliebenden deutschen Haus erobern wird. Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß die Stimmlagen von Sopran und Mezzosopran, die mir vorliegen, ziemlich hoch gehalten sind. Wenn auch einzelne Lieder in mehreren Stimmgattungen verwendet worden sind, so ist doch im übrigen der Inhalt eines jeden Bandes grundverschieden von dem der andern. Im Sopran- und Mezzosopranband sind der Dolorosazyklus von Jensen, im Altband die Weihnachtslieder und der Vaterunserzyklus von Cornelius, im Baritonalbum der Blondelzyklus von Raff hervorzuheben.

W. Herrmann und Fr. Wagner: *Ein- und mehrstimmige Lieder mit Klavierbegleitung zum Gebrauch in Schulen.* 2 M. Verlag *Vieweg, Berlin*. Das Heft erscheint im Anschluß

an das von denselben Herausgebern verfaßte Schulgesangbuch und ist der krönende Abschluß desselben. Es wird hauptsächlich in mittleren und höheren Mädchenschulen Verwendung finden, da in diesen der edlen Musika mehr Pflege gewidmet werden kann, als in den Knabenschulen. Der Band enthält 1-, 2- und mehrstimmige Gesänge mit Klavier. Neben prächtigen altdeutschen und ausländischen Volksliedern, die ebenso wie die 2- und mehrstimmigen Gesänge vom Chor gesungen werden können (ein besonderes Stimm- und Textheft ist à 60 Pf. zu haben), enthält die Sammlung eine beträchtliche Anzahl von Kunstliedern in mittlerer Stimmlage, die mehr für Einzelgesang passen, und bei Schulfeiern und -Konzerten von begabten Schülerinnen solo gesungen werden können. Auch für die häusliche Musikpflege und für den Gesangsunterricht ist das gut und pünktlich redigierte, reichhaltige Album geeignet. Die Einleitung bietet einen kurzen Ueberblick über die Geschichte des deutschen Liedes. *C. Kn.*

„Das Lied vom Grafen Zeppelin" und **„Die Wacht in den Lüften"** (Der Alte von Manzell) betiteln sich zwei patriotische Männerchöre von Prof. Ferdinand Hummel, die im Verlag „Harmonie", Berlin-Halensee, erschienen sind. Preis jeder Partitur 40 Pf., jede Stimme 20 Pf.

Armin Knab, op. 19: *Zwei Lieder.* Verlag *P. Pabst, Leipzig.* Zwei köstliche Kinderlieder voll frischen Humors und fein gearbeitet.

Franz Berthold: *Waldröslein.* Die Gesangstimme gewinnt durch die charaktervolle Harmonisierung und das anmutige Begleitungsmotiv. Der Uebergang vom zartesten *pp* in den stürmischen *ff*-Schluß mit Heisa! Halloh! gibt dem Lied eine burschikose Wendung. *Sch.*

Violin- und Ensemblemusik.

Ernst Toch, op. 16: *„Vom sterbenden Rokoko."* 3 Stücke für Violine und Klavier, nach dem gleichnamigen Novellen-Zyklus von R. A. Bartsch. (Verlag *P. Pabst, Leipzig.* 1.80—2 M.) No. 1. „Der Liebestrank." Ein mit ‚Andante semplice' bezeichnetes Stück, welches in Takt und Thema eine Menuett verrät, als Charakteristikum der damaligen Zeit. Neben einfachen, lieblichen Themen bringt der Violinpart auch reiche Figuration, die gegen Schluß beinahe etwas gesucht erscheint. No. 2. „Blanche fleur." Dieselbe Novelle, welche auch W. Kienzl zu seiner Oper „Der Kuhreigen" verwendete, gab hier Anregung zu einem Andante scherzando. Es ist ein äußerst graziös und fein empfundenes Stück und an Originalität und Wert wohl das beste. Den Schluß hätte ich mir eher *pp* statt *ff* gedacht. No. 3 „Madame Dorette." Tempo di Gavotte. Nach dem schlichten Anfangsthema, etwa in der Art von Padre Martini, wird der Hörer schon etwas angestrengter lauschen müssen, wenn er einige Modulationen, z. B. bei Rückkehr in die Haupttonart, verstehen will. Wenn gerade in dieser Novelle so viel von „Natur" gesprochen wird, so möchte ich diese Wendungen mit „weniger natürlich" bezeichnen. Doch die weitere Entwicklung der Gavotte ist so kunstvoll, daß man solche Stellen gern mit in Kauf nimmt. Den 3 Kompositionen möchte ich noch den Titel „Kleinkunst" beifügen, denn sie bergen in kleinen Formen reichen Inhalt.

Tor Aulin, op. 26: Zweite Folge *„Melodie und Rhythmus."* 4 Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. (Verlag *J. H. Zimmermann, Leipzig.* 4 M. netto.) In der Hauptsache als Violinstücke, stellen sie, obgleich sie für den Bereich der 3 ersten Lagen geschrieben sind, mitunter hohe Anforderungen an den Schüler, besonders nach rhythmischer Seite, was bei No. 2 „Mazurka", besonders aber bei No. 3 „Romanze", der Fall ist. Letzteres Stück in beständig wechselndem $^4/_8$- und $^3/_8$-Takt und zum Teil auch kanonisch durchgeführt, dürfte keine so leichte Aufgabe sein. Als melodische Stücke kämen dann noch No. 1 „Sarabande", und No. 4 „Caprice" in Betracht, letzteres auch gleichzeitig eine kleine Bogenstudie (sautillé), da die Violinstimme bis an den Schluß in Sechzehntel durchgeführt ist. Die mitunter eigenartige Harmonisierung und auch selbständige Behandlung der Klavierstimme erhöhen den Wert dieser instruktiven Stücke noch besonders.

Viktor Emanuel Mussa: *„Adagio" für Violine und Klavier.* (Verlag *P. Pabst, Leipzig.* 1. 80 M.) Die Tonarten von As dur an eignen sich weniger für Solostücke auf der Violine, denn sie „klingen" nicht mehr. Wenn dazu noch Doppelgriffe kommen in hohen Lagen, auch noch Quintgriffe, dann muß die Komposition schon bedeutend sein, wenn ihr Wertverhältnis dem des Schwierigkeitsverhältnisses entsprechen soll. Dieser Vergleich hier angewandt, führt zu keinem günstigen Resultat bei dem Adagio. Obgleich manche lyrische Stelle aufzuweisen, und auch die Hand des tüchtigen Musikers nicht zu leugnen ist, ist die ganze Komposition doch zu konventionell, um die darin enthaltenen Schwierigkeiten gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Bernhard Molique: *3 Kadenzen zu Beethovens Violin-Konzert.* Nachgelassenes Werk. (*Alb. Auer, Stuttgart.* 1.20 M.) Ungefähr 40 Jahre nach Moliques Tod wurde dieses Werk entdeckt und von Herrn W. Schulz, Stuttgart, herausgegeben. Die Herausgabe der Kadenzen wird gewiß von der gesamten Geigerwelt mit Freuden begrüßt werden und dürfte vielem Interesse begegnen. Im Vergleich mit den Kadenzen von Singer, Joachim, Leonard (es existieren noch weitere von Wilhelmy, Lauterbach, Auer, Dont u. a.), die ich gerade zur Hand habe, möchte ich sie ihrem Gehalt und der Schwierigkeit als weitere wertvolle Bereicherung der bereits vorhandenen Kadenzen betrachten. *Leonhard May.*

Bücher.

Theobald Kretschmann: II. Teil der *„Tempi passati".* Aus den Erinnerungen eines Musikanten. „Etc." Verlag von *Karl Prohaska, Wien, Teschen, Leipzig.* Der Verfasser vereint Vielseitigkeit mit Gründlichkeit. Seinen von der Presse beifällig aufgenommenen Musikererinnerungen „Tempi passati" läßt Kretschmann nun den oben bezeichneten Ergänzungsband folgen. Ein echtes Künstlerleben entrollt sich auch hier wieder vor unseren Blicken: reich an hochfliegenden Plänen, ehrlichem Mühen und Können, wie an schmerzlichen Enttäuschungen; aber auch reich an goldigem Ehrungs-Sonnenglanz und hochwertigen Erinnerungen. Mit seinem anregenden, durch urwüchsigen Humor gewürzten Plauderton, womit er eine Fülle interessanter Erlebnisse — oft von poetischem Hauche durchweht — zum besten gibt, fesselt der Verfasser den Leser von der ersten bis zur letzten Zeile. An warmherzig empfundenen und anschaulich vorgeführten Naturbildern fehlt es ebensowenig, wie an wohlgelungenen Milieuschilderungen. Mit wie vielen treuen und würdigen Priestern der Kunst kam Kretschmann während all der ereignisvollen Jahre in Fühlung! Darunter finden sich Größen, deren Namen in unvergänglichem Glanze leuchten... Den weiters von dem erfahrenen Meister in Menge gebotenen ebenso wichtigen, als völlig authentischen Daten und hervorragend aktuellen Tatsachen werden wahrlich nicht bloß Historiker und Musiker warmes Interesse entgegenbringen! — Am Schlusse des Werkes wird uns das „Finale" der Kretschmannschen Künstlererinnerungen in erfreuliche Aussicht gestellt. *Fr. J. Zlatnik.*

Zum 36. Jahrgang der „N. M.-Z."

Wie wir unseren Lesern schon mitgeteilt haben, liegt uns sehr am Herzen, die Neue Musik-Zeitung trotz der Ungunst der Verhältnisse auch während der Kriegszeit weiter erscheinen zu lassen. Nachdem 35 Jahrgänge lückenlos vorliegen, soll eine Unterbrechung auch fernerhin nicht stattfinden. So freudig wir diesen Entschluß gefaßt haben, so schwer sind auf der anderen Seite die Opfer, die wir uns damit auferlegen, da die Grundlage, die bei billigem Abonnementspreise heutzutage eine Zeitschrift tragen muß, der Anzeigenanhang, beinahe vollständig fehlt. In diesen schweren Zeiten vertrauen wir auf die bewährte Anhänglichkeit unserer Leserinnen und Leser, indem wir sie bitten, ihr Abonnement für den beginnenden 36. Jahrgang zu erneuern und uns in ihren Kreisen neue Freunde zu werben. Es ist begreiflich, daß in der ersten Zeit eines Krieges von so ungeheurer Tragweite jeder zunächst an das Notwendigste, an die Sicherheit der leiblichen Bedürfnisse denkt. Das sollte aber nicht auf die Dauer der einzige Gedanke sein. Das Geistige fordert sein Recht. Und wer in Not und Sorge ist um die lieben Nächsten im Felde, dem wird gerade die Musik, die Beschäftigung mit der Musik wie kaum anderes Trost und Stärkung verleihen. Darum: vergeßt eure Kunst, eure Künstler nicht und nicht die, die ihnen dienen und nützlich sind. Das sind die musikalischen Fachzeitschriften.

„Neue Musik-Zeitung."

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 1 bringt ein Klavierstück „Mittagsstille". Es ist die Komposition des feinsinnigen *Adolf Jensen* aus den Idyllen (op. 43), das *Fritz Hentschel* für Klavier zu zwei Händen bearbeitet hat. Unsere Klavierspieler werden darüber sicherlich erfreut sein. Das zart empfundene Stück, ein echter Jensen, ist eine poesievolle Vertonung des Platenschen Textes. Nicht zu schwer zu spielen, bietet es Gelegenheit Empfindung und Vortrag zu zeigen. Vielleicht wird mancher sagen, warum kein Kriegslied? Nun, die Antwort wäre einfach: es war bisher noch nichts Rechtes da; die Kompositionen waren besser gemeint als erfunden. Wir sehen es ja, wie vorn schon bemerkt, daß die Wacht am Rhein, obwohl der Text nicht ganz paßt, wieder hervorgeholt wurde und die Stimmung am kräftigsten wiedergibt. Ferdinand Avenarius hat es versucht, einen neuen Text zur alten Weise zu schaffen. Es geht nicht. So etwas läßt sich nicht „machen". Ein solches Lied ist ein Glückszufall. Wir glauben aber, unseren Lesern in nächster Zeit etwas Gutes an zeitgemäßer Literatur in der Musikbeilage bieten zu können.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 19. September, Ausgabe dieses Heftes am 1. Oktober, des nächsten Heftes am 15. Oktober.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Klaviermusik.

Unger, E., op. 15: Schützenmarsch (2hdg.) 1 M. Schützengesellschaft Helmbrechts.
Mason, Daniel Gregory, op. 9[1,2]: Ländliche Bilder für Klavier 2 ms. Heft I—II. Breitkopf.
Sinding, Christian, op. 118: Fünf Fantasien für Piano, Heft I—V. Ebenda.
Volkmann, Robert: Album ausgewählter Stücke für Piano 2 ms. herausgegeben von Otto Klauwell. Ebenda.
Jankelowitz, Paul, op. 1[1,2] u. 2: Drei Tänze f. Pianof. à 1 M. Friedr. Hofmeister, Leipzig.
Kröll, Joseph, op. 4: Caprice Valse brillante pour piano à deux mains 2 M. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg.
Wahlström, Irene: Drei Charakterstücke für Klav. 1.50 M. Sulze & Galler, Stuttgart.

Chorwerke.

Weidenhagen, Emil, op. 42: „Erster Frühling" für vierstimmigen Frauenchor und Sopransolo mit Klavierbegleitung, Partitur 1.60 M. Steingräber-Verlag, Leipzig.
Heuser, Ernst, op. 83: Bismarcks Wiederkehr, für Baritonsolo und Männerchor, Klavierauszug 2 M. Rob. Forberg, Leipzig.
Goepfert, Karl: „Flagge heraus!" Männerchor. Weimar, Selbstverlag.

Gesangsmusik.

Kügele, Richard: „An Deutschlands Frauen", für 1 Singstimme mit Klavierbegleitg., Gedicht von Frau P. Walter 60 Pf. Rudolf Adelhorst, Dresden-Blasewitz.
Seiffert, Alexander, op. 80: Deutsches Kampflied 1914, für einstimmigen Massenchor, Gedicht von J. G. Wahner. Buchhandlung Hellmann, Glogau.
— op. 53: „Deutsch u. Furchtlos", für einst. Massenchor. Ebenda.
Breu, Simon: Deutschland sei wach! Für Volkschor mit Klavierbegleitung 1.20 M. H. Stürtz, Würzburg.
Wahlström, J.: Gesang jüdischer Mädchen 1 M. Sulze & Galler, Stuttgart.
Kröll, Joseph, op. 1: Drei Minnelieder für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung 2 M. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg.
Kremser, Eduard: Dankgebet „Wir treten zum Beten" 10 Pf. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Bücher.

Rückward, Fritz: Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin, 37. Heft IV. Folge 5. Heft, Mai 1914. E. S. Mittler & Sohn, Berlin.
Steinitzer, Max: R. Strauß in seiner Zeit, geb. 1 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Wolff, Leonhard: J. Sebastian Bachs Kirchenkantaten. Ein Nachschlagebuch für Dirigenten und Musikfreunde, geh. 3.50 M., geb. 5 M. Kurt Wolff, Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 2

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Beethoven als Klavierspieler.

Von Dr. KONRAD VOLKER (Greiz).

Vorbemerkung.

Beethoven als einer der tiefsten und erhabensten Tondichter, vielleicht als der Größte von allen, ist jedem bekannt, der echte Musik pflegt. Daß er auch als ausübender Künstler, besonders als Improvisator, gleich hinreißend und gewaltig war, wird dagegen nur wenigen bekannt sein. Mein Ziel ist, ein Bild dieser imponierenden Sonderart des großen Meisters zu geben und den Klavierspieler Beethoven zu schildern von den trüben Erfahrungen seiner Kinderzeit an bis zu seinen einsamen letzten Phantasien. Möge ich die rechten Worte finden!

I.

An einem der ersten Tage des November 1792 fuhr, vermutlich in einer der alten guten deutschen Reichspostkutschen, ein kraftvoller, breitschultriger junger Mann durch die engen Gassen Wiens. Aus tiefliegenden, von starken Brauen beschatteten, dunklen Augen, die das gerötete, von Pockennarben entstellte Gesicht, um dessen machtvoll gewölbte Stirn sich tiefschwarzes, dichtes Haar wirr und ungeordnet breitete, wunderbar belebten, blitzte er funkelnd mit fast stechendem Blick in das Getriebe der alten Kaiserstadt. Es war der noch nicht 22 Jahre alte Kurfürstliche Hoforganist Ludwig van Beethoven aus der kleinen rheinischen Residenz Bonn. Der Graf Waldstein, sein Freund und zugleich der uneigennützigste seiner Gönner, hatte ihm beim Kurfürsten die Erlaubnis ausgewirkt, in der Metropole der Tonkunst bei dem alten Haydn seine Studien zu vollenden. Voll Wehmut mochte er der Zeit vor fünf Jahren gedenken, wo er Wien zum ersten Male gesehen hatte. Damals lebte Mozart noch, der lichteste und reinste Geist der neuen deutschen Musik, gefürchtet und verhaßt bei den welschen Despoten, die er mit seinem Genie in den Schatten stellte. Beethoven hatte Studien bei ihm getrieben und seine Bewunderung erregt. Nun war er tot, und Haydn, nach seiner englischen Reise auf dem Gipfel des Ruhmes stehend, zum Lehrmeister ausersehen. Der junge Bonner Titan, durch herbe Lebensschicksale vor der Zeit gereift und schon damals selbständig und voll stolzen Selbstbewußtseins, ein „Großmogul" in den Augen des nach Art der alten Schule noch allzu bescheidenen und demütigen Haydn, setzte sich in den Wiener Musikkreisen mit überraschender Schnelligkeit durch. Seine Kompositionen lehnte man ab, aber als K l a v i e r s p i e l e r entflammte er eine Begeisterung, wie sie seit Mozart nicht wieder dagewesen war.

II.

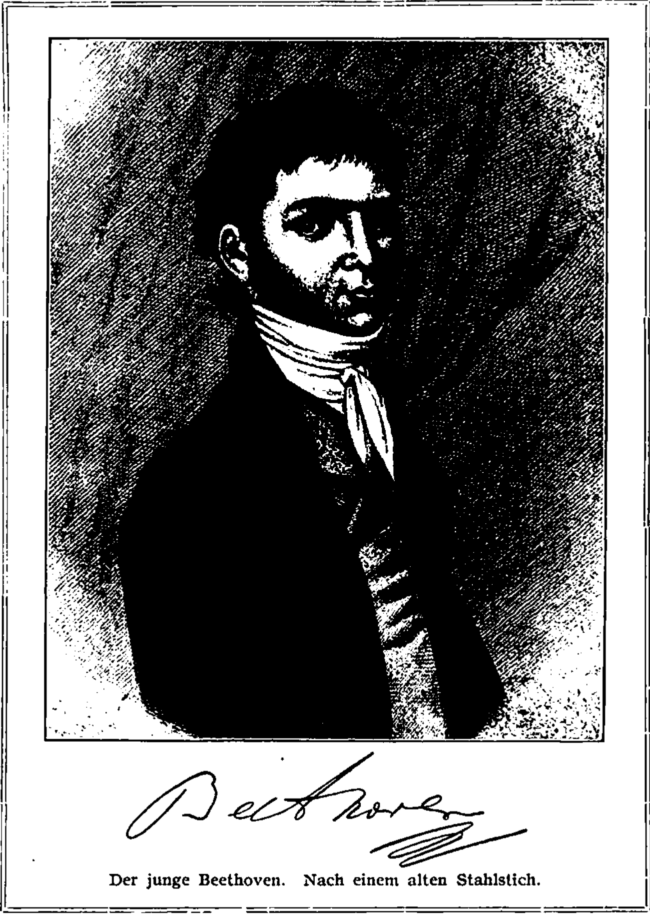
Eine schwere Schule hatte er hinter sich. Vor allem an die Einführung in seine Kunst knüpften sich für ihn die herbsten Erinnerungen. Ihm war es nicht wie Mozart beschieden gewesen, einen einsichtigen Vater zu haben, der liebevoll und uneigennützig für seine musikalische Entwicklung sorgte. Der gute Geist des Hauses Beethoven, der alte Hofkapellmeister Louis van Beethoven, Beethovens Großvater, starb schon 1773, als der Kleine noch nicht drei Jahre alt war. Und Beethovens Vater, Johann van Beethoven, ein künstlerisch nur mäßig begabter und dabei leichtsinniger und charakterschwacher Mensch, der seine Familie durch die von der Mutter ererbte Trunksucht bald in die schwersten finanziellen Sorgen brachte, war zu einer geordneten musikalischen Leitung seines Aeltesten völlig unfähig. Durch Geldsorgen gedrückt, habsüchtig und prahlerisch von Charakter, strebte er, sobald er die geniale Begabung des Sohnes erkannte, nur danach, mit ihr zu renommieren und sie für seinen Geldbeutel nutzbar zu machen. Und hätte nicht das Schicksal ihm in den Arm gegriffen, so wäre sein Treiben für die Kunst des Kleinen wahrscheinlich zum schwersten Verhängnis geworden. Hat doch auf Beethovens Seele auch so schon die Lieblosigkeit, mit der er in den ersten empfänglichen Kinderjahren vom Vater behandelt worden ist, sein Leben lang schwer gelastet. Die Verschlossenheit des Charakters, die man bei ihm später immer wieder findet und unter der er die tiefinnerlichsten Gefühle gewaltsam niederdrückte, hatte in der Hauptsache ihren Grund in den g r a u s a m e n E i n d r ü c k e n d e r K i n d e r z e i t.

Der Genius regte sich früh. Da bei Beethovens viel musiziert wurde, empfingen die Gehirnzentren der musikalischen Empfindung bei dem kleinen Beethoven schon in den ersten Jahren seines Lebens die mannigfachsten Anregungen. „Es war für den Knaben", erzählt Schlosser, „bereits in seinem vierten Jahre ein sehr großes Vergnügen, wenn er seinem Vater zuhören konnte, wenn dieser sich zu einem Vortrage am Klavier vorbereitete. Er eilte dann von seinen Gespielen weg, hörte unter Freudenbezeugungen zu und bat den Vater immer, noch länger fortzufahren, wenn er endigen wollte. Die höchste Lust wurde ihm aber gewährt, wenn ihn der Vater auf den Schoß nahm und durch seine kleinen Fingerchen den Gesang eines Liedes

auf dem Klaviere begleiten ließ. Bald begann der Knabe eine Wiederholung dieses Spiels allein zu versuchen, und dieses glückte ihm im Anfange des fünften Jahres schon so gut, daß nun auf ernstlichen Unterricht gedacht werden mußte." Johann van Beethoven begann alsbald mit großer Härte den Klavierunterricht. Die finanziellen Erfolge des kleinen Mozart, der 1764 in Bonn gewesen war, regten zur Nacheiferung an. Das junge Genie mußte möglichst bald zu einem Wunderkinde geschnitzt werden, um einen tunlichst großen Erfolg in blanker Münze zu garantieren. Deshalb wurde stundenlang in unvernünftigster Weise geübt und es ist oft vorgekommen, daß der kleine Junge, der noch auf einer Fußbank vor dem Klavier stehen mußte bittere Tränen vergoß, wenn er mit roher Gewalt immer wieder angehalten wurde, seine Uebungen zu machen. Die Fischhoffsche Handschrift berichtet, daß der Vater den Knaben von dem Spielen mit anderen Kindern, das er sehr liebte, häufig gewaltsam fortriß und zum Klavierspielen antrieb und daß Ermahnungen und Bitten unter vier Augen seitens seiner Freunde, den Kleinen mit Liebe zu behandeln, vergeblich waren. Neben das Klavier trat die Violine und später die Bratsche. Bei dieser grausamen Hetzjagd mußte der Kleine natürlich bald eine bedeutende technische Fertigkeit erlangen, aber es war das Drillsystem des Unteroffiziers und der Knabe wäre, hätte der Vater sein Treiben lange fortgesetzt, allmählich körperlich und vor allem seelisch zugrunde gegangen. Trotzdem hat er in seiner großen Herzensgüte später nie geduldet, daß ein Dritter über den unglücklichen Mann ein hartes Wort sprach. Bald konnte der junge Künstler bei Hofe auftreten und am 26. März 1778 führte ihn der Vater laut Avertissement in einer musikalischen Akademie den Kunstfreunden der Stadt Köln nebst einer älteren Schülerin mit folgenden Worten vor: „Heut, dato den 26. Martii 1778, wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Kurkölnische Hoftenorist Beethoven die Ehre haben, zwei seiner Scholaren zu produzieren; nämlich: Mademoiselle Averdonc, Hofaltistin, und sein Söhnchen von 6 Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Klavierkonzerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten; wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichelt, um je mehr da beide zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben (!). Der Anfang . . ." Die Sucht, mit dem Wunderkinde zu brillieren, zeigt sich deutlich in dem — auch später wiederholten — Manöver, das Alter des Knaben falsch anzugeben. Beethoven war damals nicht erst sechs Jahre, sondern stand bereits im achten. Ein Glück, daß der Vater ihn mit seinen Fähigkeiten allein nicht mehr fördern konnte. Aber auch so war die Gefahr, daß der junge Klavierspieler in seiner Kunst verlotterte, noch eine große. Denn der nun eintretende jähe Wechsel in den Lehrern, den der Vater beliebte, mit der damit verbundenen Verschiedenheit der musikalischen Eindrücke war wieder geeignet, ihn künstlerisch zu verwirren und auf Abwege zu bringen. Der Unterricht des bejahrten Hoforganisten van den Eeden, eines Freundes des alten Kapellmeisters van Beethoven, der sich auf Anregung des Kurfürsten des genialen Knaben annahm und ihn vor allem im Orgelspiel förderte, war wohlmeinend, aber ohne größere Bedeutung, zumal dem Alten zur Unterweisung neben seinen Dienstgeschäften nur wenig Zeit blieb. Dagegen kam 1779 eine Zeit tieferer musikalischer Anregung. Ein wirklich talentvoller Musiker, der Tenorist *Tobias Friedrich Pfeiffer* — Wegeler nennt ihn genial und einen trefflichen Künstler — kam in diesem Jahre nach Bonn, interessierte sich bald für den jungen Beethoven, unterrichtete ihn und wies ihn vor allem eingehend auf das Improvisieren hin. Auch brachte er ihm Verständnis für die Flöte, das Lieblingsinstrument des achtzehnten Jahrhunderts, bei und in den Fischerschen Nachrichten aus der Bonner Zeit wird berichtet, wie aufmerksam die Leute auf der Straße zugehört und wie sie die schöne Musik gelobt hätten, wenn Pfeiffer die Flöte geblasen und Ludwig dazu auf dem Klavier variiert hätte. Aber sonst war Pfeiffer der würdige Genosse Johann van Beethovens, mit dem er oft bis spät in die Nacht hinein zechte, unstet und ohne Herzensbildung, und es charakterisiert diese beiden Musiker zur Genüge, daß sie, wenn sie in der Nacht von ihren Streifzügen heimkamen, den Kleinen weckten und nun stundenlang in unbarmherzigster Weise mit Unterricht drangsalierten. Schon 1780 verschwand Pfeiffer wieder, sein Unterricht hatte also nur eine episodische Bedeutung. Der Unterricht des alten van den Eeden dauerte neben dem des Vaters fort. Dazu kam der des talentvollen jungen Geigers Rovatini, des als Orgelspieler bedeutenden Franziskaners Koch und anderer minder bedeutender Größen. Dazwischen unternahm — im Spätherbst 1781 — die Mutter Beethoven, die arme, von häuslicher Not gedrückte, verhärmte Frau, der der Kleine bei der Roheit des Vaters in doppelter Liebe anhing, mit ihm eine sogenannte Konzertreise (besser Bettelreise) nach Holland, besonders Rotterdam. Näheres ist über diese Reise nicht bekannt. Das Hauptsächlichste für Johann van Beethoven, der klingende Lohn, war jedenfalls nicht befriedigend. Der junge Künstler sprach sich selbst ganz im Sinne seines Vaters ärgerlich über die „Pfennigfuchserei" in Holland aus. Doch scheint er mit seinen klavieristischen Leistungen großes Aufsehen erregt zu haben. War auch der Elfjährige kein Wunderphänomen wie Mozart, so zeigte er doch für sein Alter eine erstaunliche Fertigkeit auf dem Klavier. Die glänzende Lehrmethode des Vaters Mozart hätte bei ihm wohl ebenso Wunderbares gezeitigt wie bei dem jungen Mozart.

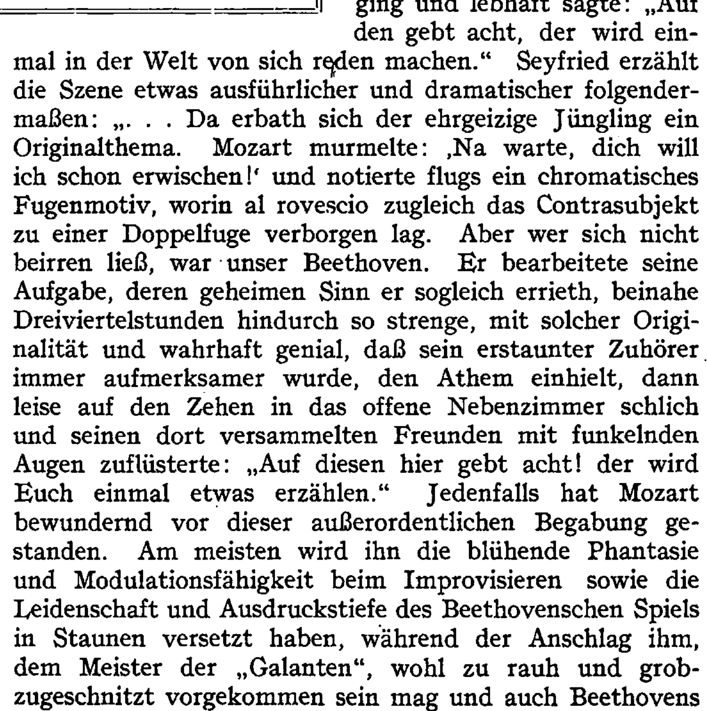
Im nächsten Jahre wurde nun endlich all die Zerfahrenheit und Planlosigkeit durch eine einheitliche und einsichtsvolle Leitung abgelöst. Diese brachte ihm das Schicksal in der Person des neuen Hoforganisten und späteren Musikdirektors *Christian Gottlob Neefe*. Er wurde Beethovens erster wirklicher Lehrer. Der kleine, verwachsene, hypochondrische Mann, den nach seiner eigenen Angabe häufig eine witzig-satirische Laune kitzelte, mag dem störrischen Schüler mit seinen ironischen Spitzen oft genug tüchtig zugesetzt haben, aber voll reger geistiger Beweglichkeit, vielseitig gebildet (bevor er sich der Musik zugewandt, hatte er Jura studiert) und auch als Schriftsteller vielfach tätig wirkte er auf Beethoven außerordentlich anregend, und da er sich des armen, geknechteten Musikantenjungen, dessen große Gaben er wohl erkannte, bei allem Sarkasmus und aller Strenge doch mit großer Güte und persönlicher Teilnahme annahm, wurde er für ihn derjenige, durch den Beethoven als Musiker und überhaupt als Persönlichkeit ein festes, solides Fundament erhielt, und wir verehren in ihm den Lehrer, der Beethoven zu einem ernsten, bewußten Künstler herangebildet hat. Dem Klavierunterricht zugrunde gelegt wurde in erster Linie Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" und einen Schritt weiter kam die Schatzkammer jedes ernsten Musikers, das wohltemperierte Klavier des alten Johann Sebastian, das Beethoven unter Neefes Leitung bald fast ganz auswendig spielte. Damit wurden die vielen Schlacken aus dem Unterricht Johann van Beethovens und seiner Genossen gründlich weggespült und schon am 2. März 1783 konnte Neefe über seinen Schüler in Cramers Magazin für Musik folgende hochanerkennende Worte schreiben: „Louis van Beethoven, Sohn des oben angeführten Tenoristen, ein Knabe von elf Jahren und vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtenteils das Wohltemperierte Klavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte), wird wissen, was das bedeute. Herr Neefe hat

ihm auch, sofern es seine übrigen Geschäfte erlaubten; einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Komposition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Klavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen." Bisher war der Klavierunterricht im wesentlichen ein nur äußerlicher gewesen. Neefe drang dagegen auf empfindsames Spiel, tadelte das Rauhe und Grobe, was Beethoven aus der niederen Musikantensphäre des Vaters noch anhaftete, und weckte in ihm die Begeisterung für wahren Ausdruck und das Seelische beim Spiel. Der Eindruck von Neefes Lehrmethode spiegelt sich wieder in einem Brief, den Beethoven im Jahre 1816 an den später berühmten Musiklehrer und Etüdenmeister Carl Czerny, der seinen Neffen im Klavierspiel unterrichten sollte, schrieb. Da heißt es u. a.: „In Rücksicht seines Spielens bitte ich Sie, ihn, wenn er einmal den gehörigen Fingersatz nimmt, alsdann im Tacte richtig wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler spielt, alsdann erst ihn in Rücksicht des Vortrags anzuhalten, und wenn er einmal so weit ist, ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu lassen und selbe ihm erst beim Ende des Stückes zu bemerken. Obschon ich wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer diese Methode befolgt, sie bildet bald Musiker, welches doch am Ende schon einer der ersten Zwecke der Kunst ist, und ermüdet Meister und Schüler weniger." Auch förderte Neefe im Bunde mit dem Grafen Waldstein ebenso wie Pfeiffer das Improvisationstalent Beethovens und der junge Künstler, dessen Kräfte sich in dieser freien und seiner würdigen Umgebung wunderbar hoben, wußte im Jahre 1785 bereits so gewandt und überraschend zu modulieren, daß es ihm sogar gelang, den sattelfesten Sänger Heller beim Vortrag der Lamentationen am Karfreitag durch kühne Modulationen und ungeahnte Harmonisierungen aus dem Konzept zu bringen. Wegeler hat über diesen interessanten und amüsanten Streich eingehend berichtet: „In der katholischen Kirche werden während dreier Tage in der Charwoche die Lamentationen des Propheten Jeremias gesungen. Diese bestehen bekanntlich aus kleinen Sätzen von 4 bis 5 Zeilen und wurden, jedoch nach einem gewissen Rhythmus, als Chorale vorgetragen. Der Gesang bestand nämlich aus 4 aufeinander folgenden Tönen z. B. *c d e f*, wobei immer auf der Terz mehrere Worte, ja ganze Sätze abgesungen wurden, bis dann einige Noten am Schluß in den Grundton zurückführten. Der Sänger wird, da die Orgel in diesen Tagen schweigen muß, nur von einem Klavierspieler frei begleitet. Als einst dieses Amt unserm Beethoven oblag, fragte er den sehr tonfesten Sänger Heller, ob er ihm erlauben wolle, ihn herauszuwerfen, und benützte die wohl etwas zu schnell gegebene Berechtigung so, daß derselbe durch Ausweichungen im Accompagnement, ungeachtet Beethoven den vom Sänger anzuhaltenden Ton mit dem kleinen Finger fortdauernd oben anschlug, so aus dem Tone kam, daß er den Schlußfall nicht mehr finden konnte." Alle Zuhörenden, voran der Kapellmeister Lucchesi, waren über diese ungewöhnliche Leistung des erst vierzehnjährigen Knaben im höchsten Maße überrascht. Heller verklagte ihn zwar in der ersten Aufregung beim Kurfürsten, doch kam Beethoven bei dem geistvollen und selbst oft mutwilligen jungen Fürsten, dem jüngsten Sohne der Kaiserin Maria Theresia, dessen freisinnige Förderung aller höheren geistigen Interessen auch seine Kunst belebte und förderte, mit einem Verbot von dergleichen Geniestreichen für die Zukunft und einem „gnädigen Verweis" davon und im Jahre 1787 konnte er, auch dank der Unterstützung des Kurfürsten, sogar schon in Wien vor *Mozart* spielen.



Der junge Beethoven. Nach einem alten Stahlstich.

Ich habe oben erwähnt, daß er Mozarts Bewunderung erregt hat. Um diese erste Wiener Reise Beethovens hat sich ein üppiger Anekdotenkranz geschlungen. Viele der Anekdoten mußten als unwahr zu den Akten gelegt werden. Doch ein zuverlässiger Kern bleibt bestehen. Nach Jahn, dem bewährten Mozart-Biographen, dessen streng sichtende Philologenseele gewiß die Spreu vom Weizen zu sondern wußte, wurde Beethoven als vielversprechender Jüngling zu Mozart geführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, das Mozart, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Fantasie und wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen." Seyfried erzählt die Szene etwas ausführlicher und dramatischer folgendermaßen: „. . . Da erbath sich der ehrgeizige Jüngling ein Originalthema. Mozart murmelte: ‚Na warte, dich will ich schon erwischen!' und notierte flugs ein chromatisches Fugenmotiv, worin al rovescio zugleich das Contrasubjekt zu einer Doppelfuge verborgen lag. Aber wer sich nicht beirren ließ, war unser Beethoven. Er bearbeitete seine Aufgabe, deren geheimen Sinn er sogleich errieth, beinahe Dreiviertelstunden hindurch so strenge, mit solcher Originalität und wahrhaft genial, daß sein erstaunter Zuhörer immer aufmerksamer wurde, den Athem einhielt, dann leise auf den Zehen in das offene Nebenzimmer schlich und seinen dort versammelten Freunden mit funkelnden Augen zuflüsterte: „Auf diesen hier gebt acht! der wird Euch einmal etwas erzählen." Jedenfalls hat Mozart bewundernd vor dieser außerordentlichen Begabung gestanden. Am meisten wird ihn die blühende Phantasie und Modulationsfähigkeit beim Improvisieren sowie die Leidenschaft und Ausdruckstiefe des Beethovenschen Spiels in Staunen versetzt haben, während der Anschlag ihm, dem Meister der „Galanten", wohl zu rauh und grobzugeschnitzt vorgekommen sein mag und auch Beethovens



damalige kontrapunktische Kunst einen Mozart kaum voll befriedigt haben wird. Beethoven selbst hat sich später über seine Beziehungen zu Mozart leider sehr unklar ausgesprochen. Geschmerzt hat es ihn, daß Mozart ihm beim Unterricht, den er kurze Zeit von ihm erhielt, nie selbst spielte. Anderwärts hat er ihn zwar wahrscheinlich gehört, doch kaum in seiner vollen Größe, sonst würde über den Eindruck seines Spiels, das von einer ganz eigenen wundersamen Anmut gewesen sein soll, auf den jungen Rivalen, trotz aller Verschiedenheit von dessen Eigenart, wohl sicher etwas überliefert sein. Jedenfalls mußte Beethoven, bevor ein rechtes Verständnis zwischen beiden entstehen konnte, Wien verlassen, um seine sterbende Mutter noch einmal zu sehen. Die Anerkennung des Gewaltigsten aber, der damals die Tasten beherrschte, wird ihn angespornt haben, seine Leistungen auf dem Klavier mehr und mehr zu vervollkommnen und zu vertiefen, und durch den Flügel neuster Konstruktion, den ihm der Graf Waldstein noch in demselben Jahre schenkte und dessen Tönen ein so ganz anderes war wie das der veralteten Instrumente, auf denen er bis dahin gewöhnlich gespielt hatte, wird er beim freien Phantasieren, das einen immer größeren Reichtum an neuen romantischen Formen annahm, zur Schöpfung neuer Klangwirkungen und harmonischer Feinheiten angeregt worden sein.

So finden wir in der Zeit bis zu seiner zweiten Wiener Reise ständig sich mehrende Zeichen des Staunens über seine Leistungen als Klavierspieler. Einen besonderen Zug von Originalität zeigte er im Jahre 1791 — er galt damals in Bonn schon unbestritten als der erste Klavierspieler —, als eben Pleyels Trios herausgekommen waren und dem Kurfürsten vorgeführt wurden. Beethoven spielte nämlich bei dieser Gelegenheit den Klavierpart dermaßen verblüffend vom Blatt, daß die Umgebung aus der Verwunderung gar nicht herauskam. Besonders aber schüttelte man den Kopf darüber, daß er sich weder durch Druckfehler noch durch ausgelassene Takte aus der Fassung bringen ließ. Hier sehen wir neben dem genialen Improvisator zum ersten Male den großen Primavista-Spieler. Noch größeren Erfolg aber brachte ihm eine Rhein- und Mainfahrt, die er in dem gleichen Jahre im Gefolge des Kurfürsten mit anderen Mitgliedern der Hofkapelle unternahm. In Aschaffenburg führten ihn einige Freunde zu dem damals als Klavierspieler sehr renommierten Abt *Sterkel*. Der setzte sich dann auch auf Bitten der jungen Musiker ans Klavier und tändelte ihnen in seiner leichten, gefälligen, weichlichen Manier (Ries, der Vater von Beethovens späterem Meisterschüler, nannte sein Spiel humorvoll „damenartig") etwas vor. Er war einer von den vielen „Zuckerwasser-Fabrikanten", die damals sentimentale Seelen mit rührenden Tönen zart beglückten. Beethoven stand in gespanntester Aufmerksamkeit neben ihm, spielte aber, als Sterkel geendet hatte, trotz mehrfacher Aufforderung erst dann, als Sterkel ihm zu verstehen gab, er zweifle, daß der Komponist der berühmten Variationen — es waren die 24 Beethovenschen über „Vienni amore" von Righini — sie auch fertig spielen könne. Nun spielte Beethoven nicht nur diese Variationen, soviel er sich ihrer erinnerte, sondern gleich noch eine Anzahl neuer und nicht weniger schwieriger, und zwar, zur größten Ueberraschung der Zuhörer, vollkommen in der gefälligen Manier, wie sie Sterkel soeben gezeigt hatte. „So leicht wurde es ihm, seine Spielart nach der eines anderen einzurichten", bemerkt Wegeler, dem wir den Bericht über diese Fahrt verdanken, und auch in der „A. M.-Z." wurde zu dem Vorgange berichtet, das Bewunderungswürdigste für seine Freunde sei das bei Beethoven ungewohnte feinere Spiel gewesen, das dieselbe Zierlichkeit wie die des Abtes besessen habe. Man meinte, er habe den Abt nur persiflieren wollen. Doch verwahrte sich der Berichterstatter der „A. M.-Z." gegen eine solche Unterstellung, da er ein derartiges Verhalten seiner Gutmütigkeit nicht zutraue. Wir aber müssen, so wie wir Beethoven kennen, Nohl recht geben, wenn er hiergegen wieder in seiner — allerdings etwas derben — Art Front macht: „Kam einem C. M. von Weber das ‚Pfaffenpathos' Sterkels schon widrig vor, wie mußte ein solch süßlicher Herr erst einem Jüngling erscheinen, von dem Goethe meinte, es sei selbst seine Mutter ein Mann gewesen! Solche Persiflage treibt das echte Genie unwillkürlich, und die Hanswürste, mit denen es geschieht, merken's nie. Das ist kein Mangel an Gutmüthigkeit. Es geschieht solchen Leuten nur ihr Recht und wäre der Menschheit besser, wenn es öfter geschähe. Auch Mozart hatte so recht ‚ein Fäustchen' in solchen Dingen, und wer wohl könnte sich größerer Seelengüte und aufrichtigerer Liebe zu Jedermann rühmen!" Dieser leuchtende Stern unter den damaligen Virtuosen imponierte also dem Eigenbrötler Beethoven nicht im mindesten. Er gehörte der Gattung an, die Beethoven später verächtlich als die der „Heiligen Römischen Reichskomponisten" bezeichnete. In Mergentheim phantasierte Beethoven dann vor dem als Komponisten und Musikschriftsteller sehr geschätzten Kaplan von Kirchberg, *Samuel Ludwig Junker*, der in Boßlers Musikalischer Korrespondenz, eines der verbreitetsten musikalischen Blätter der Zeit, über die Leistungen der kurfürstlichen Kapelle einen langen, begeisterten Artikel veröffentlichte, in dem er vor allem Beethoven und sein Spiel in höchster Anerkennung und so treffend schilderte, daß ich nicht unterlassen möchte, seine Ausführungen über Beethoven beizufügen. „Noch hörte ich", schreibt er, „einen der größten Spieler auf dem Clavier, den lieben guten Bethofen. Zwar ließ er sich nicht im öffentlichen Konzert hören; weil vielleicht das Instrument seinen Wünschen nicht entsprach; es war ein späthischer Flügel, und er ist in Bonn gewohnt, nur auf einem Steinischen zu spielen. Indessen, was mir unendlich lieber war, hörte ich ihn phantasieren, ja ich wurde sogar selbst aufgefordert, ihm ein Thema zu Veränderungen aufzugeben. Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leisegestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe unerschöpflichen Reichtum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüßte also nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern auf dem Fortepiano (von seinem Orgelspiel urteile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte) gehört, oft gehört und Stundenlang gehört und immer seine außerordentliche Fertigkeit bewundert. Aber Bethofen ist außer der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz: also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämtlichen vortrefflichen Spieler dieser Kapelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche. Indes gestand er doch, daß er auf seinen Reisen, die ihn sein Kurfürst machen ließ, bei den bekanntesten guten Klavierspielern selten das gefunden habe, was er zu erwarten sich berechtigt geglaubt hätte: Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziele der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt steht . . ." Endlich muß zur Charakteristik des eigenartigen Zaubers, den Beethovens Spiel schon zu jener Zeit auf die Menschen ausübte, noch einer Begebenheit gedacht werden, die ein Mitschüler Beethovens aus der Volksschule, der spätere Professor Wurtzer in Marburg, glaubhaft überliefert hat. Eines Tages machte Beethoven mit seinen Freunden an einem schönen Herbstabend eine Partie in die Umgebung von Godesberg. Unterwegs trafen sie Wurtzer, der im Laufe des Gesprächs erzählte, daß die Kirche des Klosters Marienforst hinter Godesberg soeben restauriert worden sei und daß man dort auch die alte Orgel repariert oder wohl gar mit einer neuen vertauscht habe. Beethoven fühlte sofort Lust, sie einmal zu versuchen. Sie gingen zum Kloster und erhielten vom Prior

den Schlüssel zur Orgel. Die Freunde gaben Beethoven mehrere Themata zum Variieren. Und der führte sie so wundervoll aus und seine Harmonien nahmen zuletzt eine so majestätische Schönheit an, daß die Bauern, die gerade damit beschäftigt waren, die Kirche auszukehren, Besen und Bürsten fallen ließen und von höchster Bewunderung und unsäglichem Entzücken ergriffen wie starr dastanden.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.[1]

III. Das doppelte Gehör.

(Sinnliches und geistiges Ohr.)

Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

VII.

Bleibt bei der absoluten Musik, auch wo sie einen reichen geistigen Inhalt in sich schließt, doch noch vieles im Dunkel des Unbewußten oder in einem geheimnisvollen Halbdunkel, das der Phantasie des Hörers noch freien Spielraum läßt, worin ja ein besonderer Reiz für ihn liegt, so ändert sich die Sachlage sofort, sobald die Musik mit der Poesie sich verbündet. Sie verliert ihren allgemeinen und selbstherrlichen Charakter und teilt sich mit der Dichtkunst in die ästhetische Wirkung. Daß Töne etwas bedeuten, wird niemand bestreiten wollen, bei der Verbindung von Musik und Poesie im lyrischen und epischen Gesang (Lied und Ballade) und im Drama. Mit einem Mal bekommen nun diese Töne einen bestimmten Ausdruck, ein deutliches Gepräge: es ist wie ein Heraustreten aus dem Dämmer des Unbewußten ans Tageslicht; aus einem somnambulen Zustand in den wachen. Das Wesen der Musik ist trotz ihrer Einzigartigkeit denn doch kein dem übrigen Geistesleben, überhaupt dem wirklichen Leben so fremdes, daß es nicht mit diesem in eine engere Beziehung treten könnte; nur schade, daß sie mit ihrem Eintritt in die Welt der Bestimmtheiten etwas von ihrem geheimnisvollen Reiz verliert. Aber sie gewinnt auch wieder dadurch an geistigem Inhalt. Indem sie sich in das andere, ihr fremde Land der Dichtkunst begibt, kehrt sie bereichert mit allerlei Schätzen in ihr eigenes Land wieder zurück. Die geistige Anregung, die der Tondichter durch den poetischen Vorwurf, mit dem er sich beschäftigt, für sein musikalisches Schaffen bekommt, lohnt es ihm wieder, daß er sein eigenstes Reich verlassen und auf ein fremdes Gebiet sich begeben hat. Es ist nicht auszusagen, welch eine Bereicherung die absolute Musik dadurch in melodischer, harmonischer und rhythmischer Hinsicht gewonnen hat, man denke nur an R. Wagner! Selbst da, wo die Musik im Anschluß an die Dichtkunst fast zur Dienerrolle heruntersteigen mußte, ist doch dieses Opfer nicht ohne Gewinn gewesen, indem ihre Ausdrucksfähigkeit dadurch gesteigert wurde. Daß in den letzten hundert Jahren infolge der Verschwisterung der beiden Künste in bezug auf den musikalischen Ausdruck und dessen Mittel ein ungeheurer Fortschritt zu verzeichnen ist, kann niemand leugnen. Wie treffend wird schon von Schubert, nachher von R. Schumann, Brahms, H. Wolf, R. Strauß u. a. besonders bei der die Situation ausmalenden, die Stimmung des Textes wiedergebenden instrumentalen Begleitung in Tönen symbolisiert! Am wenigsten gibt die Musik von ihrem eigenen Wesen auf im lyrischen Lied, sofern dieses selber mehr schlichter Stimmungsausdruck, als Gedankenaussprache sein will. Hier kann Poesie und Musik zu einem organischen Ganzen werden und zu einheitlicher Wirkung verschmelzen, und die Musik braucht weiter kein Opfer zu bringen, als sich rhythmisch dem Metrum des Gedichtes anzuschmiegen. Gibt die Poesie die Bestimmtheit des geistigen Inhalts, so ersetzt die Musik was ihr selber an Deutlichkeit abgeht, durch die Gewalt der Empfindung. „Die Noten sollen den Text lebendig machen" (Luther), aber nicht ihn in Tönen kopieren! „Melodie", schrieb Beethoven, „ist das sinnliche Leben der Poesie. Wird nicht der geistige Inhalt eines Gedichts zum sinnlichen Gefühl durch die Melodie?" Es heißt weit über das Ziel hinausgeschossen, wenn behauptet wird, daß durch die Verbindung von Dichtkunst und Musik die letztere in ihrer eigensten Natur geschädigt werde. „Das Lied ist keine Verbindung zweier Künste," die Behauptung klingt denn doch zu paradox angesichts der Wunderwerke gerade der deutschen musikalischen Lyrik. Wenn Poesie und Musik in der rechten Weise zu gemeinsamem Werk sich vereinigen, so kann ein höheres Drittes daraus hervorgehen, eine Steigerung der bloß musikalischen wie der bloß poetischen Wirkung. Manches Gedicht sehnt sich geradezu nach einem Komponisten, der es liebend in das Gewand der Töne hülle. „Für Musik" hat E. Geibel sein zartes Gedicht: „Nun die Schatten dunkeln" betitelt und R. Franz hat es in einzig schöner Weise zum Tönen gebracht. Für Musik gibt es ja wohl nur solche Poesie, in der eine Seelenstimmung sich ausspricht. Aber gerade, wonach der Dichter so oft vergeblich mit Worten ringt, nach dem voll entsprechenden, restlosen Ausdruck der Stimmung, das erreicht die Tonkunst „spielend"; was jener mit Worten gar nicht sagen dürfte, was er nur anzudeuten vermag, das darf die Musik enthüllen und mit heller Stimme verkündigen. So spricht sie die letzten Geheimnisse aus, welche der Dichter nur von ferne ahnen läßt, sie löst dem Lyriker vollends die Zunge. Sie d a r f das alles sagen, denn ihre Töne sind kindlich und unschuldvoll. Es gibt Lieder, die wir gelesen oder deklamiert gar nicht mehr hören möchten. Als jemand den deklamatorischen Vortrag des Goetheschen „Kennst du das Land" ankündigte, forderte die Gesellschaft in lautem Sturm: S i n g e n! „Nur nicht lesen, immer singen!" heißt es da auch. — Sich selber treu bleibt die Musik wohl am meisten beim Volkslied, dem schlichten Strophenlied, wo auf ein und dieselbe Melodie, die als der allgemeine Stimmungsausdruck sich gibt, alle Verse gesungen werden, während das durchkomponierte Lied schon mehr die Gefahren der Programm-Musik teilt, weil die Musik sich dabei leicht in Detailschilderung verliert und was sie an Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks gewinnt, dafür an Einheitlichkeit der Stimmung und des Stils und an seelischer Wirkung einbüßt.

Daß es sich beim Gesang nicht bloß um ein Hören mit dem Ohr, sondern zugleich mit aufmerksamem Geiste handelt, versteht sich von selbst: ist doch der Hörer durch den Text schon genötigt, mit doppeltem Ohr zu hören. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß hier das geistige Gehör nicht mehr von musikalischen Gesetzen, sondern von der Poesie und dem jeweiligen Inhalt des Textes geleitet wird. Viel mehr als beim lyrischen Lied muß die Musik von ihrer Herrscherrolle opfern bei der Ballade, dem Melodram und bei der d r a m a t i s c h e n Musik. Noch viel häufiger werden uns da Ton- und Akkordschritte und -kombinationen begegnen, bei denen nicht rein musikalische Gründe, sondern allerlei von außen hinzukommende, im Text liegende Motive den Ausschlag geben. Hier stehen wir an den Grenzen der reinen Musik, die absolute Musik fängt hier an, das Feld zu räumen und einer — wir dürfen es nicht verschweigen — nicht mehr ganz auf derselben Höhe stehenden Musikgattung Platz zu machen. Der Dramatiker kann sein Werk nicht ausschließlich nach musikalischen Prinzipien verfassen, er steht sozusagen in einem Kampf zwischen Musik und Drama und die Musik ist schließlich zu Kompromissen genötigt; wenn sie nicht oft geradezu zur Dienerin sich erniedrigen muß. Dann freilich ist auch ein rein musikalisch nicht motivierter oder unberechtigter Akkordschritt oder Tönekomplex, wenn er

[1] Die ersten Aufsätze sind in den Heften 7, 8, 10, 12, 15, 18, 21, 24 des vorigen Jahrganges erschienen. Red.

durch Text oder Handlung motiviert ist, zu rechtfertigen. Es können da die schroffsten Akkordfolgen, die schlimmsten Dissonanzen, „Akkorde", die gar keine Akkorde sind, am Platze sein. Vom streng musikalischen Standpunkt aus sind z. B. parallele Quinten in den Außenstimmen verboten, weil dem sinnlichen Ohr direkt wehetuend, wenn es sich aber um einen bestimmten Ausdruck handelt, z. B. die Schilderung eines vierschrötig einherschreitenden Bauern:



so sind sie um der charakteristischen Wirkung willen erlaubt, wenn auch nicht „schön". (Es droht neuerdings eine Begriffsverwirrung einzureißen, indem man das Charakteristische mit dem Schönen verwechselt, und von der „Schönheit der Häßlichkeit" spricht. Das Charakteristische, Interessante kann ästhetisch durchaus berechtigt, ja von großer Wirkung sein, aber schön wird es dadurch nicht, denn das Schöne ist das Formalschöne und das Charakteristische das Treffende des Ausdrucks. Was soll durch die Konfundierung heterogener Begriffe gewonnen werden, wenn man behauptet, „das Schöne ist eben immer das Charakteristische"? Anstatt zur Klärung kann ja dies nur zur Unklarheit führen. Auf einer Unklarheit beruht auch die Annahme, als ob die Dissonanz nur vom Standpunkt des Ausdrucks erklärt werden könne: auch in der absoluten Musik, im reinen Tonspiel fehlt es nicht an Dissonanzen, die aber als solche noch nicht unschön, sondern als wichtige Faktoren der Schönheit eines Kunstwerks (man denke an die Vorhalte), als der Weg zur Schönheit zu betrachten sind. Dissonanzen werden erst unerlaubt, wenn sie keinen Zweck haben oder mit Absicht, um etwas auffallend Interessantes zu bieten, als Selbstzweck behandelt werden, wenn sie das bloße Ergebnis musikalischer Rechenkunst des Komponisten sind oder in keiner Weise als Mittel zum charakteristischen Ausdruck gefaßt werden können.

Es gibt Komponisten, die es verstanden haben, das Schöne und das Charakteristische in genialer Weise zu vereinigen, so Mozart in seinem „Don Juan". Auch Richard Wagner ist hierin groß. Wenn im Drama plötzlich eine überraschende Wendung eine veränderte Situation, eine, Katastrophe eintritt, so wird der Komponist dies auch im Orchester durch eine überraschende Modulation, durch entsprechende Harmonieschritte, zum Ausdruck bringen. So der plötzliche Uebergang im „Lohengrin" (II, 4 Zug der Frauen), wie Elsa erscheint, von E dur nach B 7.



Man beachte jedoch den chromatischen Gang *fis—ais* und den enharmonischen Wechsel *ais—b*!

Wenn so, wie überhaupt bei Wagner, der psychologisch motivierte Harmonieschritt zugleich rein musikalisch gerechtfertigt, also ebenso schön als charakteristisch interessant sich darbietet, so kann der Hörer doppelt zufrieden sein. — Wie drastisch weiß R. Strauß in „Salome" den Kontrast im Charakter der Salome und dem des Johannes in Tönen wiederzugeben:



Man beachte die herben Tonschritte bei Johannes und dagegen den raffinierten Zauber der Musik, wenn Salome anhebt. Wie Wagner bedient sich im letzteren Fall auch Strauß gern des Schritts vom kleinen zum großen Nonakkord, wobei dieser Akkord überdies noch durch doppelte Vorhalte vor der Quinte (*ais—a—gis*) und vor der Oktave (*his—cis*) verbrämt wird. Wo solche schroffe Stimmungswechsel durch das Drama motiviert sind, findet der Hörer sich leicht zurecht, wenn hier auch nicht mehr von einem zweiten Gehör die Rede sein kann, sondern allein der denkende

Geist des Hörers es ist, der den musikalisch nicht motivierten Schritt sich zurechtlegt. Begegnen uns aber solche musikalischen Kontraste unvermittelt in der absoluten Musik, so stehen wir vor einem Rätsel und fragen stutzig: was soll es bedeuten? Nicht mit Unrecht hat man solche Musik schon Programm-Musik mit geheimgehaltenem Programm genannt. Dem Komponisten mag ja wohl klar sein, was er sagen wollte, dem Hörer aber bleibt es unverständlich. Auch wo ausführliche Erläuterungen den Hörer nötigen, die Musik mit dem Programmheft in der Hand mit peinlicher Aufmerksamkeit zu verfolgen oder auf den Genuß sich durch ein besonderes Studium desselben vorzubereiten, stehen wir hart an den Grenzen der Tonkunst und kann ein rein ästhetischer Genuß nicht stattfinden. Hier findet vielmehr das Melodram seine Stätte, wo vom Deklamator der poetische Inhalt der Musik klar gestellt wird. Wir bleiben dann auf ästhetischem Boden, nur daß hier die Poesie meistens die Vorherrschaft über die Tonkunst gewinnt. Abgesehen vom Melodram darf wohl als Grundsatz festgehalten werden, daß jedes Kunstwerk ohne Unterstützung von außen her für sich selber sprechen muß. „Sage doch niemand," schreibt Liszt über Berlioz, „daß die himmlische Kunst nicht um ihrer selbst willen bestünde; daß sie den göttlichen Funken nicht aus sich selbst entzünde, und nur als Vertreterin des Gedankens, als Erhöhung des Wortes Wert habe." Die Musik hat nicht nötig, sich mit fremden Federn zu schmücken. Was wir an Programm-Musik von unseren großen Meistern besitzen, ist uns deshalb so wertvoll, weil es, auch abgesehen von dem Programm, Musik, reine, köstliche Musik ist. „Die Ueberschriften zu allen meinen Kompositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Komposition fertig bin," gestand R. Schumann. Wenn wir aber trotzdem eine Menge höchst wertvoller Programm-Musik besitzen, wozu dient dann das Programm oder die Ueberschrift? Es soll dadurch nicht bloß der Phantasie des oft so wenig phantasiereichen Hörers oder Spielers nachgeholfen, die raschere Auffassung und das Verständnis für das, was der Tondichter sagen wollte, erleichtert werden. Die ästhetische Berechtigung der Programm-Musik ist auch deshalb nicht anzufechten, weil die Tonkunst wirklich die Fähigkeit besitzt, einen bestimmten geistigen Inhalt von außen her sich zu assimilieren und die entsprechenden Töne zum poetischen Vorwurf zu finden. Da versteht es sich dann von selbst, daß dieser geistige Inhalt, die zugrundeliegende Idee oder das Motiv, das den Tondichter zum Schaffen des Werkes angeregt und ihn dabei geleitet hat, auch ausdrücklich angegeben wird. Womöglich soll dies in kurzen Worten, etwa mit einem poetischen Motto, unter keinen Umständen in ausführlichen Erklärungen geschehen, weil sonst der Phantasie des Hörers Fesseln angelegt würden, wo sie doch freien Spielraum behalten muß. Am besten wählt der Komponist ein jedem Gebildeten bekanntes Drama, Gedicht, eine mythische oder historische Persönlichkeit und ähnliches, und überläßt es im übrigen dem Hörer, sich das Weitere auszumalen. Die Klippe der meisten ausgesprochenen Programm-Musik ist ein zu genaues Eingehen ins Detail des dichterischen Stoffes, wie z. B. schon Ferd. Ries, ein Schüler Beethovens, Schillers „Resignation" in Musik gesetzt hat: wir haben da eine Perlenschnur schöner, beethovenisch empfundener, aber ganz flüchtig ausgeführter, verschiedenartiger Motive, die Vers für Vers den Inhalt des Gedichtes wiedergeben sollen, aber die musikalische Einheit und Abrundung geht dabei verloren und eine ästhetisch befriedigende Allgemeinstimmung wird nicht erreicht. Man halte dagegen Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre oder Liszts „Faust"-Symphonie oder auch die und jene symphonische Dichtung von R. Strauß. Hier sind wohl die verschiedenen Charaktere und Grundideen in scharf ausgeprägten Motiven für den aufmerksamen Hörer verständlich gezeichnet, aber nach rein musikalischen Gesetzen verarbeitet, und alles übrige herauszuhören oder sich vorzustellen, bleibt der freien Phantasie des Hörers überlassen. Je mehr also die Programm-Musik der absoluten Musik sich nähert, desto mehr ästhetischen Wert wird sie haben, und hier ist es dann auch die Aufgabe des Hörers, daß er lerne, mit dem Geist zu hören und „zwischen den Zeilen" zu lesen.

Nach dieser Abschweifung von unserem ursprünglichen Thema auf ein Gebiet, wo mehr die Phantasietätigkeit des Hörers in Anspruch genommen wird, kehren wir zu dem Hauptzweck dieser Ausführungen zurück: es sollte gezeigt werden, wie schon auf dem Gebiet der absoluten Musik das bloß passive Hören nicht genügt, sondern eine geistige Aktivität hinzutreten muß, um zum vollen Verständnis eines musikalischen Kunstwerkes zu gelangen. Damit soll jedoch nicht ein Dualismus zwischen sinnlichem und geistigem Ohr konstatiert werden, wiewohl die beiden bisweilen in Widerspruch miteinander geraten und die Unterscheidung notwendig ist zum Beweis, wieviel die geistige Auffassung zum sinnlichen Hören hinzutut, es modifiziert und potenziert, besonders bei den höheren Musikgattungen. Zuletzt verschmelzen die beiden geschiedenen doch zu *einem* Organ, dem *musikalisch gebildeten, vergeistigten Gehör* und das sinnliche Ohr unterwirft sich der Macht des Geistes. Wer gelernt hat, sein Gehör zu tieferer Auffassung zu erziehen und zu bilden, der wird entdecken, daß er manches Tonstück, das ihm vor 20 Jahren befremdlich und unverständlich war, heute mit hohem Gewinn, mit all seinen Feinheiten genießt. Ja wir dürfen wohl behaupten, daß auch die großen Tonwerke der Meister aus früheren Jahrhunderten, die ihrer Zeit weit voraus waren, bei uns ein ganz anderes Verständnis finden, als bei den Zeitgenossen jener Meister, weil wir gelernt haben, *mit anderen Ohren*, mit geistig potenziertem Gehör zu hören und die jenen noch verborgene Schönheit herauszufinden.

„Musik ist eine aristokratische Kunst," sagt Rubinstein. „So sehr sie die populärste aller Künste ist, ist doch in ihren letzten Erzeugnissen ein seltsam vornehm abgeschlossenes Wesen und nicht ohne Grund verlangt man Bildung und Vorübung, ja Anlage und Organisation für die Aufnahme ihrer Geheimnisse."

Der Krieg und die Kunst.

Aufruf!

Ehrt eure *deutschen* Künstler!

Dringender noch als die angekündigte Auflösung des deutschen Teiles der internationalen Musikgesellschaft, erscheint es mir, daß jeder, dem die Wohlfahrt deutscher *ausübender* Künstler am Herzen liegt, unerschrocken seine Stimme erhebt für die Wahrung berechtigter, vielfach mißachteter Interessen der durch die Ausländerkonkurrenz bisher fast erdrückten deutschen aufstrebenden Talente sowohl, wie gereiften, im Inland nicht genügend gewürdigten Persönlichkeiten.

Möchte die letzte Stunde des sinn- und zwecklos *übertriebenen* Ausländerkultus in deutschen Konzertsälen endlich geschlagen haben! Nicht von den *wenigen*, über alle Schranken der Nationalität hinausragenden, in Deutschland verdientermaßen von jeher verständnisvollst gefeierten *großen* fremden Virtuosen ist hier die Rede, sondern von dem Heer der *nur* um ihrer ausländischen Abstammung oder um eines exotisch klingenden Namens willen in Deutschland verhätschelten, oft recht fragwürdigen Elemente, denen man mit Respekt begegnet, *bevor* sie etwas geleistet haben. Der *Humbug*, der mit solchen, dem geduldigen deutschen Publikum „mundgerecht" gemachten „stars" getrieben ward, hat manchen um seine Existenz ringenden, ehrlichen, gediegenen deutschen Instrumentalisten und Sänger seit Jahren mit tiefster Empörung erfüllt. Kaum einer wagte dagegen zu protestieren, wohl wissend, daß man ihn des „Brot*neids*" zeihen würde, als ob es nicht tatsächlich eine Brot*not* deutscher Künstler gäbe, die nicht zum letzten der Ausländerkonkurrenz zu „verdanken" ist.

Einem ungebildetern Bruchteil des Publikums wurden erstaunlich viel Konzessionen gemacht, ja um der „Kasse“ willen die von Agenten „ausländisch auffrisierten“ Solistenadressen bevorzugt oder bescheidener lautenden ein internationales Mäntelchen umgehängt!!

Wer sich rühmen durfte, von einer Hottentotten-Großmutter abzustammen oder einen Eskimo zum Urgroßvater gehabt zu haben, der hatte in Deutschland Aussicht auf „Carrière“. Wer es sich angelegen sein ließ, seinem Namen einen fremdsprachlichen Akzent, eine aparte Endsilbe beizufügen, gewann einen Vorsprung. Nicht nur lief Iwan Schmierinsky aus Petrograd manchem anständigen „Michel Streicher“ aus N-lingen den Rang ab, nein, auch Miss Daisy Brown aus London hütete sich wohl: Margarete Braun aus Dingstadt zu heißen, und Mme. „Jeanne Oiseau“ aus Paris hätte als Johanna Vogel aus Xdorf lange warten können, bis man ihren Namen in einer großen oder kleinen deutschen Stadt für zugkräftig genug gehalten haben würde! So kam es, daß in vielen Fällen nicht allein Ausländern der Vorzug gegeben ward; dies Bestreben der meisten Konzertinstitute der Sensationslust Rechnung zu tragen, verleitete sogar zu der schmählichen Verleugnung deutscher Herkunft, deutschen Namens. In dieser erregten Zeit, die so reich an patriotischen „Vorsätzen“, erleben es die deutschen Künstler wahrhaftig hoffentlich, daß man sie, die sich durch die Kriegswirren in doppelt bitterer Lage befinden, in allererster Linie mit „Konzertaufträgen“ (nicht „Engagements“) bedenkt. Daß Angehörige uns verbündeter oder neutraler Staaten, die als Künstler sich bewährt haben, keine unfreundliche Zurückdrängung erfahren werden, versteht sich von selbst! Es handelt sich um Ausschaltung der aus den mit uns Krieg führenden Ländern kommenden Künstler, die in ihrer Heimat zudem oft mehr Anerkennung und Verdienstmöglichkeit finden, als es dem deutschen Künstler in seinem eignen Vaterland zu erreichen vergönnt war!! Was die deutschen Musiker vom feindlichen Ausland in Zukunft zu erwarten haben, läßt sich ja an der unerhörten von England ausgehenden „Reinigung“ der Konzertprogramme ermessen, die kurz nach dem Kriegsausbruch Namen universeller Musik-Titanen wie Liszt, Wagner, Strauß usw. ausmerzte, um an deren Stelle, allerdings zu ihrer eigenen Strafe, die russischen „Bundesgenossen“ u. a. m. zu setzen. Wenn also unzähligen deutschen Künstlern, die sich im „feindlichen Ausland“ vielleicht bisher redlicher Anerkennung erfreuen durften, die Ungunst der Weltlage auf unabsehbare Zeit die Tore jener Kunststätten verschließt, ist es da nicht heiligste Pflicht, sie endlich in der Heimat so nachhaltig wie möglich zu würdigen, sie so oft es geht, zu beschäftigen?

Man wende ja nicht ein, daß dies eine Protektionswirtschaft heraufbeschwöre, daß bei unfähigen Kunstnovizen dadurch der Größenwahn gezüchtet werde. Die „Auslese“ vollzieht sich in jedem Gebiet nach unerbittlichen Regeln! Ihnen hält auf die Dauer nur wirkliche Tüchtigkeit, echte Begabung Stand. Viele sind berufen, aber wenige auserwählt! Daß der Mangel an Entwicklungsmöglichkeit, an Entfaltungsgelegenheit manches Talent, wenn nicht im Keim zu ersticken, so doch zu verkümmern vermag, ist erwiesen. Der Nimbus des Fremdartigen hieß aber, die Auslese-Bedingungen geradezu umgehen.

Für den ausübenden Künstler ist öffentliche Betätigung, Erfolg, äußerliches Gelingen der Maßstab, an dem unter Umständen innere Werte ihre Beurteilung finden können. Der Eitle, töricht genug, sich durch Beifall verblenden zu lassen, glaubt sein Ziel erreicht zu haben und — gleitet abwärts, um unterzugehen. Der Einsichtsvolle erkennt in jeder eignen Leistung die Mängel, strebt nach Vervollkommnung, und indem er jedes Auftreten als Veranlassung zu ernstem Arbeiten benutzt, schwingt er sich von Stufe zu Stufe, keine als die höchst-erreichbare betrachtend, sondern unablässig eine nächste ahnend, hebt er sich allmählich über den „Erdenreste tragenden“ Durchschnitt empor in die „reinlichsten Zellen“. Diesen Ringenden aufzuhelfen, betrachte jeder musikliebende Deutsche als eine der momentan wichtigsten Aufgaben und widme sich ihr, wie er andererseits den Kampf gegen alles, diesem Werk Feindliche mit dem berühmten „furor teutonicus“ aufnehmen mag! Wohl nirgends wird das „Publikum“ so systematisch „erzogen“ und „gebildet“, wie in Deutschland. Bezüglich der Solistenfrage hatte es aber den Anschein, als ob dem gesunden Instinkt feinfühliger Konzertbesucher (deren es recht viele gibt) zum Trotz oftmals dem Varietégeschmack vereinzelter zahlkräftiger Musiknascher weit mehr entgegengekommen würde. Daß der Ausländerwahn zuschanden werde, dafür wird das erwachte Nationalbewußtsein weitester Kreise sorgen, die dem Wahlspruch folgen wollen:

Ehrt eure deutschen Künstler!

Luise Lobstein-Wirz (Heidelberg).

* * *

Wie heben wir die Musikfreudigkeit?

Das Präsidium des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes veröffentlicht, um die Musikfreudigkeit im Publikum zu heben, einen Aufruf „An unsere Mitbürger“, dem wir folgendes entnehmen. „Ganz besonders trifft die Existenzsorge in dem Musikerberuf zu, da bei Ausbruch des Krieges die meisten Verträge kurzerhand gelöst wurden. Außer den Hoforchestern, einigen städtischen Instituten und sehr wenigen Privatbetrieben ist ein vollständiger Stillstand eingetreten.

Es sind nur noch wenige Versuche zu erwähnen, da selbst bei stark reduzierten Gagen eine bescheidene Existenzmöglichkeit erreicht werden kann. Ganz abgesehen davon, daß der kleine Musiker, der nur von den sogenannten freien Geschäften, d. h. von Fall zu Fall, lebt, durch das gänzliche Fehlen dieser Art von Musikaufführungen der bittersten Not gegenübersteht.

Ebenso hart sind natürlich auch die als Musiklehrer tätigen Musiker von den Ereignissen getroffen worden, da fast alle Stunden seitens der Eltern sofort aufgegeben wurden. Wenn wir auch begreifen, daß die ernste Zeit banale musikalische Darbietungen selbstverständlich ausschalten muß, so sind wir doch überzeugt, daß gediegene, ernste, ebenso gute populäre Musik wohl dem Allgemeinempfinden Rechnung tragen kann. Wir sind weitergehend der Meinung, daß Programme patriotischen Inhalts, Konzerte, in denen unsere Größten zu Worte kommen, nicht nur den vaterländischen Geist noch mehr entflammen bezw. als wirkliche Herzens- und Gemütserbauung wirken, sondern daß auch die klassische heitere Muse ihren wohltuenden Einfluß auf das Volk ausüben wird.

Wir wenden uns in erster Linie an die maßgebenden Behörden, dann an die Kunstmäcene. Wir wenden uns aber mit unserer Bitte noch an die Eltern, deren Kinder bisher Musikunterricht genossen. Möchten doch diese Herrschaften nicht durch gänzliches Aufgeben des Musikunterrichts die Existenzmöglichkeit der Musiklehrenden vollständig unterbinden. Man möge doch bedenken, daß den Kindern durch Verzicht auf musikalische Unterweisung ein Erziehungsmoment entzogen wird, das für die Bildung des Gemütslebens als einer der bedeutendsten Faktoren bewertet werden muß.

Endlich aber richten wir diesen Aufruf an die Konzertunternehmer, Saalbesitzer, Restaurateure und zum Schluß an unsere Mitbürger als genießende Zuhörer, soweit als möglich auch in der heutigen Zeit guten, wenn auch populären musikalischen Veranstaltungen ihre Unterstützung nicht versagen zu wollen.“

* * *

Der Musikkritiker als Landwehrmann.[1]

„Um 6.45 abends steht das Bataillon zum Abmarsch.“ Dieser Tagesbefehl vom 8. August setzt den Abschiedstermin schon für die nächsten Stunden fest. Nicht mehr als zwei Tage hat die Riesenarbeit der Einkleidung und Ausrüstung des ganzen Landwehr-Regiments in Anspruch genommen. Hier und da fehlen noch Kleinigkeiten, ein gar zu Dicker sucht ein passendes Koppel und einen zuknöpfbaren Rock, — man tröstet ihn mit dem Hinweis auf die Arbeit der nächsten Tage, die seinen Leibesumfang bald wieder auf ein normales Maß reduzieren werde. Ein paar Kleine lassen sich schleunigst von der Schneiderinnen-Kompagnie freiwilliger Hilfsgeister die allzu langen Aermel in höchst unvorschriftsmäßiger Weise stutzen, anderes tauscht man untereinander ein, irgend ein in der Eile vergessenes Ausrüstungsstück wird schnell requiriert, der Tornister gepackt, sorgenvoll gewogen und um manch fürsorglich von Hause mitgebrachtes, angenehmes, aber für den Träger auf die Dauer gar zu schweres Stück noch in letzter Minute erleichtert, und um 6 Uhr 45 steht das Bataillon tatsächlich marschbereit. Wohin? Keiner weiß es, nur die verschiedenartigsten Mutmaßungen werden laut. Einer spricht vom Elsaß, ein anderer von Belgien, und ein dritter hält bereits einen ausführlichen Vortrag über den ganzen Kriegsplan. Die kühnsten strategischen und diplomatischen Züge werden dargelegt und begründet; daneben steht dieser und jener noch ganz versunken in den Gedanken des Abschiednehmens vielleicht für immer. Aber alles Sinnen und Disputieren ist vorüber, als das Marschkommando ertönt. Ein kräftiges, frisches Sol-

[1] Wir beginnen hiermit, Kriegserlebnisse von Musikern und Musikschriftstellern zu veröffentlichen. Paul Bekker, der Musikkritiker der Frankfurter Zeitung und unseren Lesern auch als Mitarbeiter bekannt, hat an sein Blatt interessante Feldpostbriefe zu schreiben angefangen. Wir hoffen, weitere Beiträge aus Musikerkreisen zu bekommen und bitten alle in Betracht kommenden Personen um Zusendungen.

datenlied wird angestimmt, der straffe Rhythmus der körperlichen Bewegung unterdrückt alle nachdenklichen Stimmungen, und nur gelegentlich, wenn aus dem Zuschauerspalier in den Straßen Eltern oder Frau und Kind des einzelnen zum letzten Händedruck herantreten, packt ihn die Wehmut des Abschieds noch einmal mit starker Gewalt.

Auch in der Bahn weiß man zunächst noch nicht, wohin es geht. Unbekannt ist das Ziel, unbekannt und doch vorher bestimmt. Unbekannt ist auch der Ausgang. Wem von allen diesen, die heut hinausfahren, wird es beschieden sein, zurückzukehren? Keiner vermag diese Frage von sich abzuweisen, und der Gedanke an die Lieben daheim bricht im Augenblick der Abfahrt um so mächtiger durch, als ja fast alle hier Familienväter zwischen 30 und 40 Jahren sind. Mancher hat Brüder oder nahe Verwandte bei anderen Truppenteilen, die schon in der Front stehen oder gar bereits im Kampf gewesen sind. Wie wird es ihnen gehen? Doch auch jetzt dauert die Stimmungstrübung nur kurze Zeit und sie vermittelt die kameradschaftliche Fühlungnahme. Zudem reizt das unbekannte Ziel zur genauen Beobachtung des Weges und bald ist die Richtung nach Südwesten festgestellt. Wir fahren offenbar gegen Straßburg zu und nun regt sich aufs neue die Lust zu Mutmaßungen über den Feldzugsplan und zu Debatten über die Folgen der bereits gemeldeten Ereignisse. Eine ruhige Zuversicht lebt in jedem, die Ueberzeugung, daß, welches auch das Schicksal des einzelnen sein mag, der Erfolg der Gesamtheit nicht zweifelhaft sein kann. Dabei ist nichts von Ruhmredigkeit, Prahlerei oder falscher Unterschätzung des Gegners zu bemerken, und die Führung ist bemüht, jede etwa auftauchende Regung dieser Art zu unterdrücken. Sogar die Kreide-Aufschriften an den Wagen sind verboten, doch in dieser Beziehung läßt der Soldatenhumor sich nicht ganz hemmen, und die Offiziere wissen dieses beste Hilfsmittel gegen alle Mühen und Entbehrungen zu gut zu schätzen, als daß sie dagegen mit befehlender Strenge vorzugehen suchten. Im übrigen ist die Fahrt nur geeignet, die gute Stimmung zu beleben. Es wird häufig Station gemacht, und überall ist aufs reichlichste für Verpflegung gesorgt. Brot, Kaffee, Bouillon, Schokolade, Zigarren — noch bekommen wir alles, im Ueberfluß, so daß wir voller Sehnsucht unserer gastfreien Wirte auf der Herfahrt gedenken werden.

Nach dreizehnstündiger Fahrt landen wir in Bischheim, dem Ziel unserer Eisenbahnfahrt. Der Marsch beginnt, und ein glühender Sonnenbrand macht ihn nicht sonderlich verlockend. Zudem ist der Tornister auch dem Kräftigsten ungewohnt — der Ernst der Situation und das Maß der Forderungen, die an den einzelnen gestellt werden, kommt jedem zum erstenmal praktisch zum Bewußtsein. Auch das Aussehen der Gegend, in der, je mehr wir vorrücken, überall die Arbeiter-Kompagnien des elsässischen Landsturms sichtbar werden, uneinnehmbar scheinende Schanzen aufwerfend, wird immer mehr kriegsmäßig und läßt erkennen, daß hier Dinge vor sich gehen oder gehen werden, die außerhalb der bürgerlichen Lebensordnung stehen. Langsam beginnt man das eigene Denken und Empfinden umzuschalten, man fühlt, daß man unter neuen Gesetzen lebt, nach neuen Grundlagen der Anschauungsart suchen muß, um sich in dieser veränderten Welt zurechtzufinden. Die Kulturarbeit vieler Jahre ist hier schon jetzt in wenigen Tagen vernichtet, Bäume sind zu Verhauen umgeschlagen, Weinberge zu Schützengräben verwandelt worden. Man sieht, alles Vorhandene dient nur noch dem einen Zweck: dem Kampfesvorteil. Was sonst an Lebenswerten existierte, hat jetzt seine Geltung verloren und muß sehen, so gut es geht, sich der neuen Weltordnung anzupassen.

Nach langem, heißem Marsch sind wir am Ziel des heutigen Tagesmarsches. Quartier wird bezogen, so gut es vorhanden ist. Man hat jetzt Gelegenheit, die elsässische Grenzbevölkerung aus unmittelbarer Nähe zu beobachten. Die Resultate sind ungleichartig, wobei dem weniger entgegenkommenden Teil der Bevölkerung — augenscheinlich der Minderzahl — wohl der schwere wirtschaftliche Druck, unter dem sie seit dem Beginn der Mobilmachung lebt, zugute gehalten werden muß. Daß die getroffenen Maßnahmen, auch die Lasten der Einquartierung, in letzter Linie doch zum Besten gerade der Anwohner dienen und daß sie, so schwer sie den einzelnen treffen, doch nicht annähernd den durch einen feindlichen Einfall verursachten Schädigungen vergleichbar sind, vermögen diese Leute sich nicht vorzustellen. Die Mehrzahl indessen, das ist hervorzuheben, tut sich durch Gefälligkeit und Gastlichkeit hervor. Sie sind dem Soldaten gegenüber willig, so daß sich bald ein gutes Einvernehmen zwischen Quartierwirten und Gästen einstellt. Freilich — bescheiden müssen diese sich mit ihren Ansprüchen, und an den Liebesgabenüberfluß der Bahnfahrt darf man nicht mehr denken. Eher wird man an die Beschwerlichkeiten des Kaisermanövers erinnert, doch liegt ein ernsterer Ton über allem, und die scharfen Patronen, die jeder bei sich führt, mahnen daran, daß aus dem Kriegspielen und den Manöverscherzen jetzt unabweisbarer Ernst geworden ist.

Der Humor, dieses beste Gut des Soldaten, kommt trotzdem zu seinem Recht. Schon der Zwang zur Selbstverpflegung oder doch der Wunsch des einzelnen, die Kompagnie-Verpflegung nach Möglichkeit durch Ausfindigmachen eigener Hilfsquellen aufzubessern, schafft eine Reihe heiterster Bilder. Besonderes auf Eier und Fleisch wird gefahndet, vor den Bäckerläden wird Spalier gebildet, man empfängt Brot und Semmel unmittelbar aus dem Backofen, mit Fleisch und Eiern wandert man umher, um eine gute Seele zu suchen, die die Zubereitung der kostbaren Speisen übernimmt. Die Kompagnieküche — zwei mächtige Kochöfen in einem Hof aufgebaut — ist der „Mittelpunkt des geselligen Lebens", dessen Formen von den gesellschaftlich zivilen allerdings in mehr als einer Beziehung abweichen. Nahe dabei hat sich auch der Marketender aufgetan, dessen Vorräte an Wurst und Tabak leider niemals annähernd so groß sind wie der Bedarf der Käufer. Es bilden sich Gruppen, die über die neuesten Ereignisse sprechen — die mutmaßlich neuesten, denn etwas Zuverlässiges weiß niemand. Auch der Zweck der gegenwärtigen Aufstellung des Bataillons, der taktische Wert des Geländes wird erörtert und dabei die Frage nach dem Moment erwogen, in dem das Regiment aktiv in den Kampf eingreifen wird. Der Teilnehmerkreis vergrößert sich allmählich, inzwischen kehren die abgelösten Wachen zurück, um ihr Mittagessen zu holen; eine behagliche Plauderstimmung kommt auf, und man verliert fast die ernsten Kriegsgedanken. Plötzlich erscheint eine Ordonnanz: die erste Kompagnie wird alarmiert. Jeder eilt in sein Quartier, die Kochkessel werden ausgeschüttet, die später gekommenen Wachtmannschaften ziehen ohne Essen wieder ab, denn die Bagage muß sofort aufladen. In kurzer Zeit steht die Kompagnie marschbereit, es wird scharf geladen, in wenigen Stunden sind wir vielleicht vor dem Feind. Das Marschkommando ertönt, wieder geht es einen weiten Weg durch die Mittagsglut. Andere Regimenter ziehen vorüber, darunter solche, die schon im Gefecht waren und von denen die voreilige Fama wissen wollte, daß sie vernichtet worden seien. Sie zeigen uns feindliche Geschosse, in einer Ruhepause berichten sie über die heimtückische Kampfesweise der Franzosen, die sich selbst als Verwundete gegen die Helfer wenden.

Abends langen wir im neuen Quartier an, aus nicht allzuweiter Ferne hören wir anhaltendes Kanonengeroll, und die den ganzen Ort überflutende Masse unserer eigenen Truppen deutet uns an, daß sich eine größere Aktion vorbereitet. Wir legen uns nieder, für die Nacht Alarm erwartend, für den nächsten Tag Gefecht. Die fernen Geschütze singen ein seltsames Schlaflied.

* * *

Fritz Kreisler als Landsturmführer.

Der Geiger *Fritz Kreisler* ist in Galizien, als er einen Zug Landstürmer befehligte, unter die Hufe der Kosakenpferde geraten und am rechten Arm verwundet worden. „Wir lagen", erzählte er einem Mitarbeiter der Frankfurter Zeitung, „auf Vorposten, als plötzlich eine ganze Sotnie Kosaken über uns hinwegging. Ein Hufschlag traf mich an der Schulter, aber ich hatte noch die Kraft, einen Zweiten, der über mich ging, mit dem Revolver vom Pferde zu schießen. Dann wurde ich bewußtlos. Und ich wäre wohl umgekommen, hätte nicht mein braver Bursch seinen Leutnant vermißt und wäre mutterseelenallein in die Stellung zurückgekehrt, um mich zu suchen. Er hat mich zur Truppe gebracht, wo ich verbunden und ins Lazarett geschickt wurde. Mehr als die Wunde genieren mich übrigens die Schmerzen im Bein, die von den kalten Nächten im Sumpfwasser herrühren, wo wir bis zu den Knien standen und uns nicht rühren durften. Aber trotz alledem, ich werde solche Tage der Begeisterung, der Fähigkeit Strapazen zu ertragen und des primitiven Urmenschentums nicht mehr erleben, und deshalb bin ich froh und dankbar, sie mitgemacht zu haben. Wenn mir einer vor einem halben Jahre erzählt hätte, daß ich eine Reise durch Galizien anders als im Schlafwagen machen, daß ich anders essen würde als von der besten Küche, daß ich in Sümpfen schlafen und nicht zugrunde gehen würde, den hätte ich für einen Narren gehalten. Und nun ist es gegangen; ich lebe noch; ich habe die größten, unverlöschlichsten Eindrücke empfangen, ich habe die schlichtesten, einfältigsten Leute als Helden voll stummer Seelengröße kennen gelernt und ich habe eine Verehrung für unser Volk gewonnen, die ich mir nicht hätte träumen lassen." Die Aerzte zweifeln nicht daran, daß Kreisler vollständig wiederhergestellt werden wird und seine Kunst weiter wird ausüben können. (Eine ausführlichere biographische Skizze des Künstlers und Menschen Kreisler brachte die „N. M.-Z." in Heft 11 des 33. Jahrgangs.)



Neuaufführungen und Notizen.

— Die „Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler" in Berlin hat ihre Mitglieder aufs dringendste ermahnt, sich zur Mitwirkung in Wohltätigkeits-Aufführungen nur dann zu verpflichten, wenn sie ein entsprechendes Honorar erhalten oder ein Prozentsatz der Einnahmen an die Vereinskasse abgeführt wird. — Zur Nachahmung dringend empfohlen!

— Die Direktion der Gewandhauskonzerte in Leipzig hat beschlossen, die alljährlichen Konzerte auch in diesem Winter stattfinden zu lassen.

— Wie berichtet, hat der neue Herzog von Meiningen das Orchester aufgelöst, d. h. alle vertraglich Engagierten sind sofort entlassen worden, die Angestellten sollen zur Disposition gestellt werden. *Max Reger*, der von der Leitung der Hofkapelle schon bei Beginn der Ferien zurückgetreten war, hat nun die Erlaubnis erwirkt, daß mit ihm das Orchester eine Anzahl Konzerte zugunsten der durch die plötzliche Entlassung in Not geratenen Saisonmitglieder, von denen eine Anzahl lange Jahre schon dem Bestande der Meininger Hofkapelle angehören, veranstalten darf. Reger bekennt damit aufs neue, wie sehr ihn das Schicksal seines ehemaligen Orchesters bekümmert; an Beweisen dafür hat er es in den Jahren seiner Tätigkeit nicht fehlen lassen. Man darf hoffen und wünschen, daß seine schöne Absicht von Erfolg begleitet sei.

— Ein neues Orchesterwerk von *Max Reger*, „Variationen über ein Thema von Mozart" (op. 132), soll vom Heidelberger Bach-Verein am 18. Januar 1915 aufgeführt werden.

— *Oskar Hammerstein* hat sein Opernhaus in New York, mit dem er der Metropolitan-Oper Konkurrenz machen wollte, nunmehr, also ein Jahr zu spät, eröffnet. Da ihm aber das Gericht auf Grund seines gegebenen Versprechens die Berechtigung zu Opernaufführungen aberkannt hatte, wird er in dem neuen Hause Kinoaufführungen darbieten, und dazwischen Bruchstücke aus Opern singen lassen.



— *Aufgehobene Patente*. Die Zeitungen melden aus *Rotterdam*: Das englische Unterhaus hat eine Vorlage genehmigt, derzufolge sämtliche deutschen und österreichischen Patente in England nicht nur für die Dauer des Krieges, sondern für die ganze Schutzfrist für nichtig erklärt werden. Diese Maßnahmen sollen auch in Frankreich und Rußland getroffen worden sein. — Es wäre zu erwägen, ob man dieser „Freundlichkeit" in Deutschland nicht mit entsprechenden Maßnahmen zu begegnen hat. Jedes Recht scheint in diesem Kriege aufgelöst!

— *Von den Theatern*. Die Berliner Hoftheater lassen für vier Monate eine Verkürzung der Gehälter eintreten. Die Gehälter von mehr als 6000 M. werden auf die Hälfte verkürzt, sollen jedoch nicht weniger als 6000 M. betragen. Die Gehälter unter 6000 M. bleiben unberührt.

— *Von den Konservatorien*. Das Königl. Konservatorium der Musik in *Leipzig* macht bekannt, daß es Angehörigen der im Kriegszustande mit dem Deutschen Reiche befindlichen Staaten während der Dauer des Krieges Unterricht nicht erteilen wird. Die Anstalt war bisher vom Auslande außerordentlich bevorzugt.

— *Berufsverein ausübender Künstler*. In Berlin hat unter dem Vorsitz von Prof. Xaver Scharwenka eine außerordentliche Generalversammlung des „Berufsvereins ausübender Künstler" stattgefunden, in der die Verschmelzung mit dem „Verband konzertierender Künstler Deutschlands" beschlossen wurde.

— *Die Felix-Dräseke-Stiftung*. Die Stiftung, die im Jahre 1905 von Schülern und Verehrern des Dresdner Tondichters gesammelt und in Höhe von mehreren tausend Mark dem Meister an seinem 70. Geburtstag überreicht wurde, ist jetzt von der Witwe des Komponisten dem Roten Kreuz zugeführt worden, mit der Begründung, daß dies sicher ganz im Sinne ihres von glühendem Patriotismus durchdrungenen gewesenen Mannes läge.

— *Kriegsspende*. Die Firma *Anton J. Benjamin* in Hamburg hat dem IX. Armeekorps 10 000 Exemplare des in ihrem Verlag erschienenen Werkes „Liederbuch für Volk und Heer" (200 ausgewählte Kriegs- und Volkslieder) unentgeltlich zur Verfügung gestellt.

— *Das noble Norwegen*. Aus Kristiania wird gemeldet: Die norwegische Regierung hat dem Komponisten *Christian Sinding* eine Kriegszulage von 1400 Kronen gewährt, da er in diesem Jahre aller Wahrscheinlichkeit nach auf seine Haupteinnahmen, die Einnahmeanteile aus Deutschland, verzichten muß.

— *Eine zeitgemäße Weber-Erinnerung*. Ein Jahrhundert ist verflossen, seit der Komponist des „Freischütz" die beiden Lieder „Lützows wilde verwegene Jagd" und das „Schwertlied" schrieb und damit das im Rausch der Freiheitskriege schwelgende Deutschland begeisterte. Die beiden, ursprünglich für Männerchor gesetzten Lieder stammen aus der Zeit nach Webers Aufenthalt in Berlin, wo er als Gast aus Prag u. a. am 5. September 1814 seine Oper „Sylvana" im Königl. Opernhause dirigiert hatte. Von hier begab er sich nach dem alten, dem Herzog von Gotha gehörenden Schlosse, das, im Walde an der rauschenden Tonna gelegen und von einer stillen Fasanerie umgeben, mit seinen Giebeln und spitzen Dächern und verschiedenen Baustilen ein ereignisreiches Dasein erzählte — vom alten Grafen Gleichen, dem stillen Bewohner, von Not und Drangsal unter Tilly bis zu den Konzerten und Gesellschaften und den phantasiereichen Selbstgesprächen, an denen sich Herzog Emil August hier ergötzte. In Briefen vom 14. und 15. September an seine Gattin Caroline schildert Weber den Aufenthalt auf Schloß Tonna, . . . „in dessen schauerlichen Gemächern, beim Klappern alter Fenster und Türen ich diese Zeilen schreibe' . . . „Den 13. komponierte ich zwei neue Lieder, ordnete meine Papiere und brachte von 11 Uhr morgens den ganzen Tag bis 11 Uhr nachts beim Herzog zu, wo natürlich auch Gurgel und Finger herhalten mußten . . ." Mit den beiden hier so einfach erwähnten Liedern, denen noch in demselben Jahre acht andere aus Theodor Körners „Leyer und Schwert" folgten, hatte Weber eine neue Bahn seines Schaffens eingeschlagen, einen herrlichen Seitenpfad seines Talentes. Sie waren eine köstliche musikalische Blüte und zugleich eine politische Macht; sie sind eigentlich das einzige von Wert, was sich von den Gelegenheitsmusiken jener Zeit bis auf den heutigen Tag erhalten hat. *(B. B.-C.)*

— *Schumanniana*. Das Geburtshaus *Robert Schumanns* in *Zwickau* wird umgebaut. Dabei soll das Medaillonbildnis des Komponisten einen besseren Platz erhalten als bisher.

— *Manuskriptfund*. In Kristiania ist das Originalmanuskript zu *Ole Bulls* „Wergelands Fjeldstuen" für Orchester aufgefunden worden. Es ist von 1849 datiert. Seit der Aufführung im Jahre 1850 war das Manuskript verschwunden.

— *Hoffentlich stimmt's!* In den „Signalen" ist zu lesen: Nach dem Friedensschluß werden nicht nur unsere Landkarten anders aussehen, auch unsere Musikkalender werden aller Wahrscheinlichkeit nach gewissen Aenderungen unterworfen werden müssen. Die Rubrik Ausland wird etwas weniger umfangreich sein, und die Rubrik Deutschland wird zum mindesten um einige bislang belgische Städte verstärkt werden. — Dieser Optimismus für die „Zukunft" in den „Signalen" ist herzerfrischend!

— *Jubiläum einer Orgel*. Im Freiberger Dom ist die Orgel, die einst den Ruhm ihres Erbauers Gottfried Silbermann begründete, zweihundert Jahre alt geworden. Zur Feier dieses Tages wurde in dem Gotteshause ein geistliches Konzert zum Besten des Roten Kreuzes veranstaltet.

— *Ehrung*. Der Magistrat der Stadt *München* beschloß, eine Hauptstraße der Stadt „in Anbetracht der Verdienste ihres großen Sohnes" „Richard-Strauß-Straße" zu benennen.

* * *

Personalnachrichten.

— Dr. *Besl*, Kapellmeister an der Berliner Königl. Oper, hat sich als Bayrischer Landwehroffizier das Eiserne Kreuz erkämpft.

— Generalmusikdirektor Dr. *Philipp Wolfrum* in Heidelberg ist vom Großherzog von Baden zum Geheimen Hofrat ernannt worden.

— Dr. *Ludwig Volkmann*, Mitinhaber der Firma Breitkopf & Härtel, erster Vorsitzender der „Bugra", ist vom König von Sachsen zum Geheimen Hofrat ernannt worden.

— Der Geiger Prof. *Sahla*, Fürstl. Schaumburg-Lippescher Hofkapellmeister, hat sich trotz seiner 60 Jahre noch als Kriegsfreiwilliger gemeldet und die Leitung der Musikkapelle für das in Bückeburg neugebildete 20. Jägerbataillon übernommen. Prof. Sahla rückt mit seinem Bataillon ins Feld.

— Maestro *Leoncavallo* hat sich auch dem Protest der römischen Künstler angeschlossen, den diese wegen der angeblichen Demolierung der Reimser Kathedrale in die Welt setzen zu müssen glaubten. — Jeder blamiert sich so gut wie er kann.

— Die N. Zeitschr. f. M. schreibt: Hier in Berlin, wo vor dem Kriege der alte deutsche Nationalfehler der Ausländerei die üppigsten Blüten trieb, schlägt man gegenwärtig dermaßen ins andere Extrem um, daß sich selbst altangesessene deutsche Meister vor dem Verdachte, einer feindlichen Nation anzugehören, zu schützen müssen glauben. So sei denn auch darauf hingewiesen, daß der Berliner Komponist und Kgl. Akademiemeister *Philipp Rüfer* seit 1901 preußischer Staatsangehöriger und keineswegs Belgier ist. Sein Vater war ein deutscher

Organist in Lüttich, und seine deutsche Erziehung erhielt er wesentlich in Aachen.

— Der Generalintendant des Schweriner Hoftheaters, Dr. *Alfred Schmieden*, ist in der Schlacht bei Noyon gefallen. Viel Beachtung fand neben anderem seine dramaturgische Arbeit „Die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen für das königliche Nationaltheater zu Berlin".

— *Ernst Challier* sen. in Gießen ist im 72. Lebensjahre nach schwerem Leiden am 19. September sanft entschlafen. Der Verstorbene, ein in Verlags- und Schriftstellerkreisen wegen seiner Verdienste hochangesehener Mann, auf dem Gebiete der musikalischen Bibliographie und Statistik eine Autorität, war auch Mitarbeiter der „N. M.-Z." Wir werden sein Andenken in Ehren halten.

— Nach dem „Berliner Börsen-Courier", der sich auf italienische Zeitungen bezieht, ist der Pariser Komponist *Magnard* als Franktireur von den Deutschen erschossen worden. — Wer kämpfen will für sein Vaterland, soll sich eine Uniform anziehen. Sonst ist und bleibt er ein Meuchelmörder!



Klaviermusik.

Ruthardts Klavierbuch, Bd. I und II à 1.50 M. Verlag *Hansen* (l.)—m. Hier findet der Schüler, der die „Anfangsgründe" überstanden hat, angenehme Weide und braucht, wenn er etwas Dankbares und Unterhaltendes spielen will, nicht zu den berüchtigten Operetten- und Salonschlagern zu greifen. Leichte Stücke von Komponisten aus aller Herren Länder sind hier zu einem bunten Strauß vereinigt. Neben älteren Namen wie Gade, Jensen, Schumann, Mendelssohn, Rubinstein finden sich neuere, vor allem nordische Komponisten, Grieg, Henriques, Malling, Sinding, Schytte. Außer anziehenden Stücken finden sich auch schwache und langweilige, die kann ja der Lehrer bezw. Schüler weglassen. Der Rest ist doch noch den billigen Preis wert. Auf die erleichterten Stücke hätten wir gerne verzichtet.

Kurze lyrische Stücke nordischer Komponisten. 2 M. (m.). Verlag *Hansen*. Dieses unterhaltsame Heft enthält mittelschwere, meist dankbare und wohlklingende Stücke nordischer Komponisten wie Bull, Grieg, Hartmann, Henriques, Heyse, Hoeberg, Melling, Neupert, Palmgren, Wiel-Lange u. a., und verfolgt einen ähnlichen Zweck wie das vorige Heft, nämlich leicht ausführbare und charakteristische nordische Musik in billigen Ausgaben zu verbreiten. Seit Griegs Auftreten wird derselben in Deutschland viel Interesse und eifrige Pflege zuteil und die eigenartige nationale Färbung, der oft altertümliche Volkston und die starke Naturempfindung der nordischen Tondichtungen ist geeignet, der mitteleuropäischen Musik neues Blut zuzuführen. Im vorliegenden Heft sei besonders auf Palmgrens seltsame und bedeutende „Schatteninsel", auf Griegs charakteristisches „Volkslied", Henriques' harmonisch geistreiche „Moderne", Hoebergs sinnige „Lindenblüte", Neuperts zartes, aber nicht originales „Mailied" und Wiel-Langes dankbaren „Edelmann" hingewiesen. Fast alle Stücke lassen sich bequem vom Blatt spielen. Leider sind nur einzelne befingert. *C. Kn.*

Josef Weiß, op. 40: *Suite in Walzerform für Klavier*. Verlag *Leuckart, Leipzig*, 3 M. Die leichten, anspruchslosen Walzer mit ihren eingänglichen Melodien (besonders der Reigen) bilden dankbare Vortragsstücke; der 1. Satz enthält manche Anklänge an Schumann und Schubert.

M. J. Erb, op. 49: *Trois Pièces pour Piano*, Verlag *Joh. André, Offenbach a. M.* à 1.30 M. Bei aller Einfachheit 3 frisch hingeworfene Stücke; Impromptu-Valse im Ton der Berceuse. Cortège und Choeur reich bewegt.

Derselbe, op. 59: *Deux Pièces*, ebenda. Mazurk à la hongroise (1.50 M.) läßt ungarisches Feuer vermissen; reizend ist Polkette-Caprice (1 M.).

Derselbe, op. 62: *Six Morceaux*, ebenda, à 1.20 M. Gegenüber den vorhergehend besprochenen Werken wandelt Erb nun andere Bahnen; das harmonische Gewand ist reicher geworden, die Melodie komplizierter, teils gesuchter, die Schwierigkeiten der Ausführung sind entsprechend größer. Prélude ist mit seinen Oktavengängen etwas dick geraten; Pensée d'automne trifft die Stimmung geschickt; dem kanonischen Mittelsatz fehlt indes ein wirklicher musikalischer Gedanke. Laendler fantasque (ist das deutsch oder französisch?) hat ebenfalls mehr äußerliche Wirkung; auch bei Hymne steht der äußere Aufwand nicht ganz im Verhältnis zum Inhalt. Bedeutend besser gefällt uns das folgende Werk.

Derselbe, op. 81: *Sechs Klavierstücke*, Verlag *Hug & Co., Leipzig-Zürich*. Valse à l'orientale (1.80 M.) mit seiner exotischen Färbung ist ein Leckerbissen für Freunde satter Dissonanzen. Zart und duftig ist Douleur bercée (1.20 M.) mit den schwebenden Quinten, sehr charakteristisch das Nordische Menuett (1.50 M.). In eine Klasse für sich gehört das Notturno (2 M.), farbenreich und leidenschaftlich im Ausdruck; es verlangt technische Fertigkeit und musikalische Reife. Viel leichter ist dem Verständnis der liebliche „Ländler am Abend" (1.20 M.) zugänglich. Die „Humoreske" (1.80 M.) hat wirklichen Humor.

Gustav Blasser, op. 111 und 112: *Fünf Klavierstücke, Ed. Steingräber*, à 1 M. In allen diesen Stücken zeigt der Komponist eine merkwürdige Vorliebe für chromatische Gegenbewegung der beiden Hände. Die Tanz-Humoreske arbeitet auch mit glissando; die Kastilianische Serenade gehört zur Klasse der süßlichen Salonstücke. Der Mexikanische Walzer klingt ziemlich gewöhnlich. Das Fantastische Marschrondo und die Legende zeigen Ansätze zu einer zielbewußten, logisch fortschreitenden Melodieführung.

Michael Zadora: Bearbeitung der *Ouvertüre zur Zauberflöte*, Verlag *J. H. Zimmermann, Leipzig*, 2 M. In dem Bestreben, die Partitur möglichst getreu aufs Klavier zu übertragen, hat Zadora hier an manchen Stellen des Guten entschieden zu viel getan. Bei diesen weitliegenden Griffen und großen Sprüngen muß die Beweglichkeit der Ausführung notleiden. Das Unglaublichste ist übrigens in dem Heft an Druckfehlern geleistet. Ich habe ihrer 23 gezählt! Auf Seite 4 sind allein 8 nachzuweisen. Auch der grell ziegelrote Umschlag ist nicht sehr geschmackvoll. *F.*

J. Röntgen, op. 60: *Dolce far niente*. 5 Stücke zusammen 3 M. Verlag *Alsbach, Amsterdam*, für Deutschland *Breitkopf & Härtel* m.—(s.). Ein gedankenreiches Opus, nicht restlos befriedigend (da manches, wie eine gewisse Chromatik, konstruiert erscheint), aber entschieden nicht gewöhnlich, gemäßigt fortschrittlich und zum Oefterspielen reizend. No. 1 ist ein koketter und brillanter Walzer, No. 2 verwertet ein bekanntes Motiv in neuer Weise; die Aufeinanderfolge heterogener Tonarten wirkt auch heute noch hart. No. 3 ist in der Art eines Zigeunerstücks gehalten und kapriziös. No. 4 ist ein zart melancholisches „irisches Volkslied", No. 5 ein wohlklingendes Notturno.

E. Söchting, op. 136: *Sportalbum*, Märsche und Tänze. Heft I (l.)—m.; Heft II (m.) à 1 M. netto. Verlag *Heinrichshofen*. Die Leichtigkeit, mit der Söchting produziert, verleitet ihn zur Vielschreiberei. Mit den vorliegenden Albums ist seine Muse aufs Niveau der Kaffeehausmusik herabgestiegen und macht den Schlagern à la „Zinnsoldatenparade" erfolgreich Konkurrenz. Der Satz ist flott und relativ doch sorgfältig und der niedrige Preis empfiehlt das Opus allen denen, die ohne Gavotten, Märsche, Galoppe und Quadrillen nicht leben können. Die übergelegten programmatischen Erklärungen werden kindlichen Gemütern Freude machen. *Kn.*

Kriegslieder.

K. Goepfart, *Zeppelin-Lied* für Massenchor mit Begleitung (Selbstverlag). Jetzt, da die Zeppeline im Krieg der Schrecken der Feinde und ein treffliches Erkundungsmittel in der Hand unseres Heeres geworden sind, ist dieses Lied doppelt aktuell. Gedicht (von Röhrig) und Vertonung sind volkstümlich, schwungvoll und prägen sich leicht ein. Die ersten 2 Takte gehen zu schnell, oder aber die folgenden Takte zu langsam. Doch wird der Sänger oder Dirigent den allzugroßen Gegensatz auszugleichen wissen.

K. Goepfart, *Flagge heraus*. Männerchor (Selbstverlag). Auch dieses patriotische Lied ist temperamentvoll gehalten, in der Erfindung nicht alltäglich, wirkungsvoll gesetzt. Doch verlangt es wegen zweier Ausweichungen einen gut geschulten Chor mit hohen Tenören.

* * *

Vom alten zum neuen Plauen. In einem Sonderdruck (III) aus den Mitteilungen des Altertumsvereins zu Plauen i. V. (24. Jahresbericht 1914) schreibt A. Neupert sen. über das Thema: Vom Stadtpfeifer bis zur städtischen Kapelle in Plauen. *F.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 2 bringt eine Bearbeitung des herrlichen Andantes aus Schuberts großer C dur-Symphonie für Klavier, Violine und Violoncello vom Kammermusiker *W. Abert* in Stuttgart. Einige Kürzungen waren für unsere Zwecke nötig. Wenn in diesen Zeiten ein Violoncellist fehlen sollte, so kann die Bratsche bis auf ein paar tiefe Töne die Cellostimme gut übernehmen. Sollten auch alle in Betracht kommenden Bratscher ins Feld gerückt sein, so wird ein gewandter Leser die Cellostimme leicht mitspielen. Hoffen wir aber, daß unsere häuslichen Triovereinigungen noch gut beieinander sind, um sich des Stückes erfreuen zu können.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 15. Oktober, des nächsten Heftes am 29. Oktober.

Briefkasten

(Redaktionsschluß am 3. Oktober.)

E. U—er, H—recht. Ihr flotter Schützenmarsch wird in jedem Teil den Anforderungen, die man an ein Musikstück dieser Art stellt, gerecht. — Wegen Uebernahme Ihrer Chorkompositionen müssen Sie eben bei bekannteren Verlagsfirmen anfragen.

A. Schm—tt, N—bach. Ihre Orgelstückchen zeigen, daß Sie vom Wesen der Kontrapunktik wenigstens einen Begriff haben. Daß die technische Beherrschung der kontrapunktischen Künste viel, sehr viel Uebung beansprucht, wird Ihnen schon bei diesen freieren Gestaltungen zum Bewußtsein gekommen sein. Also frisch ins Zeug! Dann werden auch Ihre liedmässigen Arbeiten an Vertiefung und Interesse gewinnen. Wir glauben übrigens in dieser Hinsicht schon diesmal einen Fortschritt feststellen zu dürfen. Die Sachen sind nicht mehr so gesucht und nüchtern wie früher. Am bemerkenswertesten ist wohl das Reiterlied. Die Sarabande ist eine befriedigende Nachbildung; die Eigennote fehlt.

M. B—m, N. Wir erinnern uns noch Ihrer und nehmen mit Freuden Kenntnis von Ihrem Studienerfolg. Ihr Kampflied ist gut. Würde der 8. Takt in Rücksicht auf den Text nicht besser in B dur ausmünden? Ebenso bliebe in der Wiederholung der beiden Schlußzeilen die hochgeschraubte Fassung besser vermieden.

J. D—ello, U—egg. Aus Ihren Klängen lernt man eine echte Musikernatur mit reger, beflügelter Phantasie kennen. Ihre lyrischen Ergüsse bedürfen aber noch der Läuterung, die nur durch andauernde Beschäftigung mit klassischen Vorbildern erreicht werden kann. Einem sentimentalen Ueberschwang ist zu steuern. Hübsch vertont ist das ostpreußische Volkslied „Gib mir dein Herze", ebenso „Komm doch wieder". Die Chorsätze sind mit wechselndem Gelingen geschrieben; einige kommen zu sehr dem dilettantischen Geschmack entgegen oder erscheinen als billige Gelegenheitsmusik.

W. R., M—berg. Ihre patriotischen Gesänge wirken mit den vorliegenden Begleitsätzen nicht kraft- und machtvoll genug. Sie sollten etwas von dem Feuer Ihres Frühlingslieds „An den Mai" haben. Die übrigen Lieder, worunter namentlich „Einsam", lassen entwicklungsfähige Anlagen für tonpoetische Behandlung erkennen.

Patriot 1914. Sie äußern sich ungehalten über die „kleinen Schmeicheleien", womit wir schon Ihren Tatendrang belohnten. Um Sie zu befriedigen, geben wir Ihnen zu wissen, daß Ihr neuestes Opus, ein aus verbrauchten Alltagsphrasen zusammengestoppelter Marsch, einem Angriff auf den besseren Geschmack schon deswegen gleichkommt, weil er es wagt, ein Anlehen aus „Es braust ein Ruf" zu machen. Da stellt man sich einen alten Barden mit Stöckelschuhen und einem Stutzerhütchen vor. Für eine blutigernste Zeit, wie die gegenwärtige, haben solche Produkte keine Existenzberechtigung. Sind Sie nun zufrieden?

R. Schw., N. Ihr „Letzter Gruß" ist gut gemeint, nur zu gefühlsselig wie gewisse Weisen vergangener Tage.

J. J—s, O—en. Ihre Hymne ist wohl volkstümlich gefaßt, klingt aber nicht originell.

B. B. H. Für Tondichtungen dieser Art haben wir keinen Raum. Da müßten Sie uns schon etwas Besseres bieten.

K. R. S. Die vorliegenden Proben entsprechen ungefähr der in einem Lehrerseminar möglichen musiktheoretischen Fundierung. Wenn Sie als Komponist über dilettantische Mittelmäßigkeiten hinauskommen wollen, müssen Sie Ihr Streben höher richten.

Husar. Ihre volksliedartigen Gesänge lehnen sich geschickt an einige bekannte Weisen an. Für uns sind sie leider nicht geeignet.



Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

1915 Heft 3

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Drei halbe Ehrenmänner.

Erinnerungen und Glossen.

I.

Zur Zeit der großen Wiener Musik- und Bühnenschau vom Jahre 1893. Im Ausstellungstheater probt eine italienische Truppe die „Pagliacci"; zum ersten Male ertönen die platten oder rührsamen Eingangsphrasen des Baritons auf einer deutschen Szene. Felix Mottl klopft mir auf die Schulter: „Wälscher Dunst und wälscher Tand! Ob Leoncavallo jemals einen Prolog Shakespeares gehört hat?" Zwischenakt: der Maestro begibt sich in den festlich erleuchteten Zuschauerraum. In seinem Gefolge befinden sich Hofrat Hanslick, vor ungeheucheltem Entzücken strahlend; dann Mascagni, gefällig tänzelnd, das noch rosig glatte Antlitz vom Abglanz der ersten Cavalleria-Triumphe verklärt, und der Verleger Edoardo Sonzogno: ein landläufiger Mailänder Kaffeehaustyp, mit der augenfälligen Eleganz des Provinz-Diplomaten gekleidet, von jeher in Frankreich geschäftlich stark „interessiert", Hauptbesitzer des seit seinem Bestehen hetzerischen, deutschfresserischen „Secolo" — dazumal eben daran, sich und Anderen darzutun, wie man die veristischen, auf Mord und Ehebruch gestimmten jungitalienischen Opernversuche recht einbringlich ausmünzen könne. In einem unglaublich miserablen Französisch drückt Leoncavallo seine Freude darüber aus, nunmehr auch bei den Deutschen, „dem höchstkultivierten, kunstverständigsten Volke der Welt," zu Gehör zu kommen. Die Wiener Kritik verbeugt sich geschmeichelt und drückt dem speckbeschwerten jungen Manne herzlich die Hand. Sonzogno verbeißt mit Mühe ein ironisches Lächeln. Felix Mottl sagt hörbar: „Zum Speien!"

In Oesterreich wie in Deutschland legten die „Pagliacci" einen beispiellosen Siegeslauf zurück. „Wir dürfen nicht engherzig sein, dem Genius Italiens unsere Verehrung nicht versagen," meinten auch überzeugungstreue Wagnerianer — und erwiesen sich dabei vollkommen unfähig, den Riesenunterschied zwischen einem Verdi, dem Meister hohen Ranges, und dem geschickten Bühnenhandwerker Leoncavallo zu empfinden. „Wenn ich ein volles Haus brauche und wenn selbst der ‚Lohengrin' nicht mehr zieht: auf die ‚Pagliacci' fällt unser Publikum immer herein," sagten die deutschen Theaterdirektoren. Auf die doch mit ein wenig mehr künstlerischem Ernst gearbeiteten „Medici" fiel dagegen fast allein die führende preußische Hofoper herein, die dann dem ob solcher Ehre ganz verblüfften Komponisten das Buch des „Roland von Berlin" in die Hände spielte. Was Leoncavallo im Auspinseln dieser Vorlage zusammenklitterte, war der größte Schund, der seit Erschaffung der Welt zu Papier gebracht wurde. Karl Muck, ein tapferer Mann, sprach sich rückhaltlos darüber aus und fiel deswegen an hohen Stellen in Ungnade. Der Tonsetzer aber wurde im vornehmsten Theater der Reichshauptstadt wie im Residenzschlosse mit Ehren überschüttet.

Danach trat er in ein engeres Verhältnis zu verschiedenen höher geschürzten Musen und hielt sich an Spieloper und Operette. Doch seine „Bohême" traf den der breiten Masse stets zu Herzen gehenden Ton abschmeckender Sentimentalität nicht so gut wie die seines Landsmannes Puccini. Und seine Operetten drangen nicht über die Alpen, weil sie nicht so eindeutig waren wie die der Herren Lehár, Fall und Eyßler. Ein Operettenschreiber, der auf keine Tantièmen zu hoffen hat, ist zu Allem fähig. Leoncavallo ging also nach London, quartierte sich im weiträumigsten Tingeltangel der Metropole ein und führte dort, eigenhändig dirigierend, die „Pagliacci" unzähligemal auf — in stark abgekürzter, beinahe unkenntlicher Form, damit die anderen Varieté-Nummern keine Beeinträchtigung erlitten. Dergestalt wurde ihm die delikate musikalische Empfänglichkeit der Engländer offenbar. Seine Kasse strömte von Hundertpfundnoten über.

Die Quittung dafür erteilte er, indem er eine ebenso dumme als unflätige gegen die Deutschen gerichtete Adresse mit seiner Unterschrift zierte. Die Gegenquittung stellte die Münchner Hoftheater-Intendanz aus, als sie, nachdem die Tathandlung des geschäftstüchtigen Neapolitaners aller Welt bekannt geworden war, am Tage der Einnahme von Antwerpen ihre getreuen Abonnenten wieder mit den seit ganzen drei Monaten schmerzlich entbehrten „Pagliacci" ergötzte.

II.

Unsereiner war auch einmal jung. Und beging ungefähr all' die Torheiten, für die man in reiferen Flegeljahren einen Freibrief hat. Als ich just die Universität Leipzig bezogen hatte, um mich dem Theater, der Musik, der Kunstgeschichte, der Jurisprudenz und etlichen anderen bis zur Stunde noch nicht ganz geklärten Materien zu widmen, klopfte der in der Lichtstadt Paris noch wenig anerkannte Saint-Saëns ganz schüchtern an die Pforte des verrunzelten alten Gewandhauses. Natürlich hatte er das von Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn und Johann Baptist Cramer zu ungleichen Teilen beeinflußte Klavier-

konzert in g moll und die „Danse makabre“ in seiner Reisetasche mitgebracht. Unter uns Grünlingen wurde die Parole ausgegeben: „klatschen wir wütig, damit Carl Reinecke, der alte Zopf, sich gründlich ärgert! Saint-Saëns soll ein Fortschrittsmann sein!“ Die Jugend begnügt sich ja mit dem „soll“. Carl Reinecke jedoch war viel zu klug, um sich über jemanden, der nicht Richard Wagner, Liszt oder Berlioz hieß, länger als zehn Minuten zu ärgern.

Etwa zwei Dezennien später war es auf und in meinem Schädel doch schon etwas lichter geworden. Da schrieb ich denn: „Das ist alles Flitterputz und Theatergarderobe, oder ein Fliegenklappen mit feinen Kunstpausen, im besten Falle Oberflächen-Schmuck, in ziervoll-bizarrem Blätterwerk verschlungene Ornamente auf einem Luftkissen, das jedesmal vor dem Gebrauch erst aufgeblasen werden muß. Ich gestehe Ihnen, daß ich für die kontrapunktischen Witzeleien des seelenlosen Saint-Saëns herzlich wenig übrig habe. Kennen Sie seine Lebensgeschichte? Erstes Kapitel: er schreibt, abwechselnd über Bach und über Gounod „meditierend“, einige recht hübsch klingende Klavierstücke und etliche symphonische Dichtungen in Taschenformat, wird daraufhin von Konzertphilistern und Kritikern diesseit des Rheines angejubelt und gelangt mit Hilfe solchen auf deutschen Kunstreisen zusammengesparten Ruhmes in Frankreich zu Ansehen und Würden. Zweites Kapitel: nachdem er sein Schäfchen ins Trockene gebracht hat, verlästert er die deutsche Kunst aufs schnödeste. Drittes Kapitel: er erhält einen sehr hohen preußischen Orden. Viertes Kapitel: er schreibt die „Barbaren“, in welchem Werk er die Deutschen abermals seiner unbegrenzten Verachtung versichert. Und so fort in anmutigem Wechselspiel, mit Grazie und Charakterlosigkeit.

Vermutlich letztes Kapitel: an den ersten Vorsitzenden des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ geht folgender Brief ab:

München, 9. Oktober 1914.

Hochgeehrter Herr Doctor!

„Wohl mit allen Mitgliedern des ‚Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ befinde ich mich in Uebereinstimmung, wenn ich Ihnen hiermit die Anregung übermittele, durch den Namen des Ehrenmitgliedes Camille Saint-Saëns einen kräftigen Strich zu machen. Mußte man schon dem Komponisten der Oper ‚Les Barbares‘ mit sehr gemischten Gefühlen gegenüberstehen, bewegten sich bereits seine früheren Ausfälle gegen die deutsche Kunst hart an der Grenze des Zulässigen, so fallen seine letzten, jetzt bekannt gewordenen Schmähungen deutscher Art vollends unter den Begriff des ehrenrührigen Verhaltens. Wer von uns empfände nicht ein Gefühl des Ekels, wenn er sich dessen entsinnt, wie überreiche Ehren Saint-Saëns noch auf der Heidelberger Tonkünstlerversammlung des Jahres 1911 zu teil wurden, und wie er diese hochherzige Gastfreundschaft, die über einstige schwere Entgleisungen edelmütig hinwegsah, nunmehr mit wüsten Schimpfereien lohnt!

Vermutlich ist eine Maßregel, wie sie mit diesen Zeilen vorgeschlagen wird, vom Vorstand des ‚Allgemeinen Deutschen Musikvereins‘ bereits in Erwägung gezogen worden, wenn dieser Brief bei Ihnen eintrifft. Möge er Ihnen dann als Beweis dafür gelten, daß in einer Frage, die ebenso die Würde des Vereins als die Ehre des deutschen Namens angeht, zwischen dem Vorstand und den Vereinsmitgliedern die rechte Uebereinstimmung herrscht!“ —

III

Im Vorhof des Hellerauer Festbaus. Wonnig warmer, windstiller Sommerabend voll gleitender Träume. Dialog zwischen einer Vorzugsschülerin von Jaques-Dalcroze und einem älteren Kunstphilosophen.

„Nicht wahr, da muß man begeistert sein?“

„Es gab viel Schönes zu sehen! Das Schönste aber ist der Saal mit den von Außen her in allen Stärkegraden zu erhellenden, eine Idealwelt des Lichtes schaffenden Decken- und Wandbespannungen, mit dem unsichtbaren, in köstlicher Klangfülle sich auslebenden Orchester, mit dem amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerraum. Da könnte schier auch ein mittelmäßiger Regisseur den ‚Orpheus‘ in einer Idealsphäre festhalten, geschweige denn ein vielgewandter wie Jaques.“

„Sie bringen es nie fertig, recht enthusiastisch zu sein!“

„O doch! Aber dann muß es mich innerlich packen. Dann muß die S e e l e des Kunstwerks zu mir reden. Reform hin, Reform her: die Seele der Oper Glucks liegt in ihrer Musik.“

„Sie wollen sagen, Jaques habe als Dirigent manche Zeitmaße vergriffen?“

„Das wär' das Wenigste. Aber er fühlt dieser Musik, so sorgfältig er sie ausmodelt, ihr eigentlich Wesenhaftes nicht an: d a s D e u t s c h e, das doch selbst im Gewande des italienischen Barocks das Deutsche bleibt. Er ist ein glänzender romanischer Artist, mit einem Einschlag in das respektabel Schulmeisterische und einem anderen Einschlag in das flach kosmopolitisch Liebenswürdige. Zum Geheimschrein der deutschen Kunst vermag er nicht vorzudringen.“

„Was ist dieser Geheimschrein?“

„D i e d e u t s c h e S p r a c h e. Bekümmert es Sie nicht, wie sie im Munde dieser Orpheus-Choristen verstümmelt wird — nicht nur der in Rußland, in Holland, in Genf geborenen, sondern auch der deutschen? Das liegt nicht allein an der teils mangelhaften, teils erst aus dem Rohesten heraus geförderten Gesangstechnik. Es stand ja Jaques frei, den ‚Orpheus‘ in italienischer Sprache wiederzugeben. Führt er ihn jedoch in deutscher Sprache vor, so — — müßte er die deutschen Worte ihrem Gehalt nach ausschöpfen — wenn anders er ihre Vollbedeutung zu erfassen im Stande wäre.“

„Sie sind im Recht. Ich entsinne mich, Jaques einmal sagen gehört zu haben, d a ß e r k e i n r e c h t e s V e r h ä l t n i s z u r d e u t s c h e n S p r a c h e b e s ä ß e.“

„Weshalb ließ er sich dann im Herzen Deutschlands, in Hellerau nieder?“

„Weil, weil — — Entschuldigen Sie, es wird spät: Madame Jaques erwartet mich am Teetisch! Auf morgen!“

Hurtig trippelte das Fräulein davon. —

Dies Gespräch kam mir in den Sinn, als Wolf Dohrn, der selbstlose Begründer der Hellerauer Anstalt, durch einen jähen Tod aus hundert eifervoll begonnenen Arbeiten gerissen wurde. Und heute lebte es wieder in meinem Gedächtnis auf, als ich vernahm, Jaques hätte den schöngeschlängelten Rhythmus seiner klug geführten Lebenslinie durch eine kindische Geste unterbrochen und uns Hunnen, den vermeintlichen Zerstörern und Schändern der Reimser Kathedrale, seine umfangreiche rückwärtige Ausladung gewiesen.

Ach nein: Jaques versteht uns Hunnen von Goethes Gnaden nicht, hat uns nie verstanden. Es war der tragische Irrtum, die tragische Schuld des versonnenen, treuen Idealisten Wolf Dohrn, daß er diesen Mann in Deutschland einzubürgern versuchte, ohne darüber Klarheit zu haben, daß ein Jaques unsere Kunst, unsere Sprache nur radebrecht, weil er sie allein mit dem äußeren Ohr und Auge aufzunehmen vermag.

Von unentwegten Dalcrozianern wurde es mir arg verübelt, als ich, ungeachtet aller Bewunderung für die ganz außerordentlichen improvisatorischen Fähigkeiten des „cher maître“, unbeschadet alles Behagens an seinen treffenden pädagogischen Einfällen, eben an dieser Stelle sagte: „Liegt nicht eine G e f a h r darin, das, was an ihm und seiner Arbeit wälsch ist, naturgemäß sein muß, in den d e u t s c h e n E r z i e h u n g s g a r t e n zu verpflanzen?“

Weswegen aber beteiligten sich kerndeutsche Männer wie Hermann Kretzschmar und Friedrich Klose an den Schlußprüfungen der Hellerauer Anstalt? Weil es deutscher Anlage entspricht, was eine Fremdnatur nur immer an originalen geistigen Werten in sich trägt, heranzuziehen

und in der Durchdringung dieses aus anderen Kulturbreiten Herangeholten mit deutschem Edelmark ein starkes, schönes Neues zu schaffen.

Jaques gegenüber ist von uns das Eigenneue noch nicht geschaffen worden. Doch wir werden den Verschmelzungsprozeß lediglich aus individueller Kraft vornehmen und beenden. Ohne ein Zutun des wortreichen Genfer Künstlers. Wir möchten ihm sogar empfehlen, diesen Prozeß hinter einem geschützten Grenzwall zu verfolgen. Denn es dürfte — vorderhand haben wir unendlich Ernsteres zu erledigen! — nach dem Friedensschlusse bei uns zwecks Reinigung der deutschen Atmosphäre ein kleines teils methodisches, teils improvisatorisches Nachdreschen stattfinden, bei dem Leute von gewissen plastischen Formen leicht unsanft berührt werden könnten. Vielleicht findet dann Jaques darin Trost und weitere dankbare pädagogische Beschäftigung, mit seinen Lieblingsschülerinnen im blauen Lac de Genève rhythmische Schwimmgymnastik zu treiben.

Uebrigens mag dahingestellt bleiben, ob er die Reimser Kathedrale je gesehen hat — sei es auch nur in guten Photographien —, ob seine Allgemeinbildung es ihm erlaubt, sich in die architektonischen Schönheiten jenes Bauwunders zu vertiefen, und ob er je etwas davon läuten hörte, wie Goethe in seinen herrlichen Betrachtungen über das Straßburger Münster deutsche Art und Kunst kennzeichnete. —

* * *

Es kostet nicht viel Anstrengung, aus Undankbarkeit, Leichtfertigkeit oder Auffassungs-Beschränkungen hervorgegangene Dummheiten und Frechheiten mit ein paar derben Worten festzunageln. Weniger bequem ist es, die treibenden Motive einigermaßen klarzulegen. Doch indem man den Ursachen von Vergangenheits- und Gegenwartsverfehlungen nachgeht, gelangt man vielleicht dazu, einige Zukunftsünden im Keim zu ersticken. —

Paul Marsop.

Ueber die Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Musik.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

(Schluß.)

Renaissance und Humanismus: eine neue Weltanschauung zog mit ihnen herauf, neue Aufgaben erwuchsen der Menschheit, es begann eine Verschiebung der sozialen Schichten, die Priesterherrschaft büßte an Geltung ein, die Wissenschaft regte sich gewaltig; das Bürgertum fing auch in Deutschland an, künstlerisch zu empfinden und zu gestalten, die Persönlichkeitswerte steigerten sich mehr und mehr. Zur selben Zeit wurde der Geist der klassischen Vergangenheit lebendig, die Sehnsucht der Gelehrten und der führenden Künstler schweifte zurück zu den herrlichen Tagen griechischer Kunst und Literatur. Italien schritt da Deutschland mächtig voraus. Uebersieht man mit flüchtigem Blicke das deutsche geistige Leben vom 14. bis 16. Jahrhundert, so bemerkt man leicht, wie sehr es für die neuen Eindrücke und Lebenswerte aufnahmefähig war und immer aufnahmefähiger wurde. Denn in allen seinen kulturellen Aeußerungen dieser Zeit ist nichts zu bemerken, das man schlaff oder weichlich nennen könnte. Der Geist des ganzen Zeitraumes war volkstümlich, frisch und derb. Und darum blühte in ihm auch das Volkslied, das nichts von Gesuchtem und Geschraubtem enthält. Die Scholastik mit ihrer Empfindungsdürre hatte seine Keime nicht zu ersticken vermocht.

In derselben Zeit, in der die bürgerlichen Kulturäußerungen immer höhere Bahnen gewannen, um schließlich in der reichsten Kunstpflege, wenn auch nicht einer universalen und an allen Orten gleichmäßig geübten, auszumünden, erfuhr die katholische Kirchenmusik ihre höchstmögliche Steigerung. Jede subjektive Stellungnahme des Künstlers war ausgeschlossen; er hatte sein Werk dem Willen der Kirche unterzuordnen, dabei aber die Pflicht zu erfüllen, sich in seinem Schaffen nichts zu vergeben. Die Zeit des Experimentierens mit der Form war vorbei. Die Formen, die Lasso und Palestrina vorfanden, erwiesen sich als geeignet zur Aufnahme eines Gefühlsgehaltes, der sich in großen und breiten Tongängen und in reinen Harmonien aussprach. Nicht das transzendente und mystische Wesen der Religion, nur der noch von keinem Zweifel angekränkelte Glaube spricht sich in den Messen Palestrinas aus. Die Erweiterung des kirchlich-musikalischen Ausdruckes blieb der protestantischen Kirchenmusik vorbehalten, ihr Abschluß dem Meister, der der größte Führer in das Land der Zukunft der Kunst werden sollte, Johann Sebastian Bach. Jene Periode, in deren bewußtem künstlerischen Schaffen die Herrschaft der Kirchentöne und ihrer starren Diatonik eine unbedingte war, kannte noch keinen die Gegensätze fein abtönenden Empfindungsausdruck, d. h. das menschliche Empfinden, seine auf- und abwogenden Leidenschaften waren ihm noch fremd. In jene Zeit fallen in Deutschland mancherlei mehrstimmig bearbeitete Volkslieder, in denen von selbst die Richtung auf einfachste Formgebung und ungekünstelten Ausdruck, weiter aber auch die Richtung auf das Hervortreten einer Stimme und damit auf das Zurücktreten der anderen Stimmen gegeben war. Hielt das italienische Madrigal noch an der Polyphonie fest, ohne jedoch die Ausdrucksgrenzen der Gesellschaftskunst durch Ueberladung mit kontrapunktischen Künsteleien zu überschreiten, so zeigte sich in den volkstümlichen Formen der Vilanellen und Frotolle gleichfalls die Hinwendung zur Vorherrschaft einer führenden Stimme.

Mit dieser Bewegung traf die andere rein individualistische Strömung zusammen, die au der Nachrenaissance in Italien erblühte und in der Monodie und Oper ihren nächsten Ausdruck fand. Eine Zeit des Suchens und Wägens war voraufgegangen, Chromatik und Enharmonik waren zur musikalischen Ausstrahlung menschlicher Gefühle sozusagen neu entdeckt worden. Der Einzelne sollte nun sein Fühlen in eine Allen verständliche Tonsprache kleiden lernen, und es begann das Ringen um die Form, das logischerweise zunächst zur Ausbildung der Arie führte. Daneben laufen zwei andere Entwicklungsreihen: die der selbständigen Ausbildung der Instrumentalmusik, welche von da ab geistlichen und weltlichen Ausdruck scharf unterscheiden lernte, und die andere, welche das Verhältnis von Musik und Natur zwar noch nicht regelte, aber doch schon ahnend aufgriff. Damit waren die Anfänge der modernen Programmmusik gegeben. Sie ist damals in diesen Anfängen nichts absolut Neues gewesen, denn auch die Griechen kannten sie bereits, und auch in der Geschichte der christlichen Kunst stoßen wir auf gelegentliche Verwendung naturalistischer Motive. Bis freilich ein mit klarem Sinne und künstlerischer Kraft ergriffenes Auseinandersetzen des Musikers mit der Natur und den Formen ihrer Erscheinungen erfolgen konnte, mußten noch mancherlei formale Gesichtspunkte erledigt werden. Und daneben war noch ein anderes nötig: die Ausbildung der Harmonik, des Kontrapunkts der instrumentalen Kunst und dessen Ueberführung in einen der grammatischen Fesseln entkleideten freien Stil, der wohl die Beherrschung der kontrapunktischen Ausdrucksmittel zur Voraussetzung hatte, seine Richtschnur aber aus dem Seelenleben des Menschen zog. Damit sind die leitenden Gesichtspunkte der künstlerischen Entwicklung bis zu Beethoven hin bezeichnet. Im einzelnen ließe sich leicht nachweisen, wie diese ganze Entwicklung sich entsprechend der des Menschheitsgedankens selbst vollzog. Lassen wir diese Dinge beiseite, um uns einige Höhepunkte des gewaltigen Ganges der Kunst zu vergegenwärtigen.

In Italien erfolgte nach den geistvollen Versuchen *Claudio Monteverdis*, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen, die Ausbildung einer sinnenfrohen Melodik, die in *Aless. Scarlattis* Opern einen ersten Höhepunkt erreichte und auch späterhin, nachdem die deutsche Oper der klassischen Zeit ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, noch das wesentlichste Moment zur Bewertung einer Oper abgab. Jedermann weiß heute, daß in der Zeit der Vorherrschaft der Italiener das Drama zu kurz kam und weiß auch wohl, daß einzelne Italiener neben Gluck diesen Mangel empfanden. Das soll uns jetzt nicht beschäftigen, wir wollen aber fragen: ist die italienische Opernmelodik an sich eine solche, die Individualausdruck zeigt? Insofern sicherlich, als sie, aus mancherlei Quellen strömend, die Empfindungen des Einzelnen wiedergibt. Aber dies nur in großen und zugleich schönen Zügen, keineswegs scharf geschieden in ihren Stimmungsabtönungen. Sie ist nur Skizze über einer gewissen farbigen Schattierung des harmonischen Grundes, denn die feinen farbigen Kontraste, welche die Technik des ausgehenden polyphonen Zeitalters ermöglicht hätte, ließ sie außer acht. Es war eine Melodik, der der gestikulierende Sänger erst eine gewisse dramatische Wirkung zu verleihen hatte, eine Wirkung, die durch die Begleitmusik des Orchesters nur in verhältnismäßig seltenen Fällen unterstützt wurde. Auch nach dieser Richtung hin mußte sich die italienische Oper erst entwickeln. Sie tat dies erst, als deutsche Einflüsse auf sie trafen. Wie in Italien blieb auch die Oper in Frankreich zunächst Attribut der Höfe, jedoch erfuhr sie hier wesentliche Bereicherung nach der formalen Seite hin: Chor und Tanz wurden ihr zu festen Bestandteilen, und auch die musikalische Diktion hob sich, wurde rhythmisch schärfer, zugespitzter. In Deutschland erhob sich ein vergeblicher, weil lokal begrenzter Versuch, gegen die Italiener anzukämpfen. *R. Keiser* arbeitete mit den Mitteln einer reichsten natürlichen Begabung, gab keinem Ausländer in seinem vielseitigen Können etwas nach und gelangte in seiner Orchestration zu musikalisch-dichterischen Wirkungen die immer wieder die Bewunderung wachrufen. Allein er gelangte nicht dazu, dem Begriffe des Dramas gerecht zu werden. Das tat *Gluck*, dem als dem Ersten die Musik das wesentliche Mittel zur dramatischen Endabsicht wurde und der, unterstützt durch kluge und verständnisvolle Textdichter, zuerst ein vernünftiges Verhältnis zwischen den einzelnen Faktoren und Formen der Oper schuf. Jetzt war auch das Publikum ein anderes geworden, nachdem durch die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts allmählich erfolgende Begründung von Konzerten das Bürgertum gelernt hatte, an einer öffentlichen Kunstpflege Anteil zu nehmen.

Als Gluck mit seinen Reform-Opern erschien, hatte die deutsche Instrumentalmusik in *J. S. Bach* eine ganz gewaltige Höhe erstiegen. Und mit ihr die Vokalkunst, die jetzt freilich einen ganz anderen Geist ausstrahlte, als ehedem die niederländisch-italienische. In des Thomaners Kunst erscheint alles das, was die Musik bis dahin geleistet hatte, weniger zusammengefaßt als um- und ausgebildet. Nur die reine Vokalkomposition beschränkt sich auf relative Kleinigkeiten, zeigt aber in ihnen einen unendlich beweglichen harmonischen Geist. Die Formen stehen allesamt festgefügt da, der Ausdruck ist von großer Bestimmtheit, dem poetischen Ausdrucke wird Rechnung getragen, der Volksweise eine Einwirkung nicht verwehrt. Insofern ist Bachs Kunst eine universale und auch abschließende, weil sie die Ausdrucksmöglichkeiten und die Formen ihrer Zeit auf dem höchsten Gipfel zeigt. Ihr spezifisch deutsches Element ist ihr protestantisch-mystischer Zug, die tiefgründige Satzkunst. Aber Bachs starke Individualität als Deutscher zeigt sich auch darin, daß er seine kirchlichen Werke zum Teil weit über den gottesdienstlich zulässigen Rahmen dehnt. Das ist mehr in der h moll-Messe als in den Kantaten der Fall. Viel näher als Bach steht der Vokalmusik *Händel*, der, von der Oper ausgehend, Weltliches und Geistliches im Oratorium zusammenströmen ließ. Händels Kunstanschauung fehlt das Individuelle, sie ist sozusagen antiker und leitet nicht so bestimmt wie die Bachs in die spätere Entwicklung der Musik über. Bachs Instrumentalrezitativ zeigt schon eine Vorahnung des Beethovenschen Sprechtones, und auch manches seiner kleinen Stücke hat schon etwas von dem unmittelbar wirkenden persönlichen Tone, der zu den Mannheimern und den Wienern überleitet.

Aber das ureigenste technische Können, die nicht anders denn fabelhaft zu nennende Satzkunst Bachs, ging der Nachwelt nicht verloren. Daß sie eine Zeitlang in den Hintergrund gedrängt wurde und sogar verschwand, war in der Notwendigkeit der Umgestaltung des Musikstiles begründet, der zur schrankenlosen Betätigung der Persönlichkeitswerte und zum Abrücken von der Bach in seinen größten Werken bestimmenden kirchlichen Kunst hindrängte. Leicht ließen sich die Parallelen zu andern Aeußerungen des Kulturgeistes ziehen. Am raschesten findet man sie, wenn man die literarische Bewegung etwa über die Hainbund-Dichter, die Erotik und Ballade, die volkstümlichen Einschläge bis hinauf zu Lessing, Schiller und Goethe verfolgt: immer deutlicher tritt das Persönliche als ethischer Wertfaktor in den Vordergrund, schwindet und vergeht das Konventionelle, löst sich die Abhängigkeit von der Kirche. Der Dichter wird zum Sittengesetzgeber. Die deutsche Tonkunst schreitet in den gleichen Bahnen und in entsprechenden Formen, in *Mozart* lebt der Menschheitsgedanke wie in Beethoven, und so stehen neben Lessings „Nathan", Schillers „Tell" und Goethes „Faust" Mozarts „Zauberflöte" und Beethovens „Neunte Symphonie" als nie vergehende Denkmale deutscher Kulturarbeit. Prüft man die einzelnen Ausstrahlungen dieses hier gipfelnden Geistes, so wird man bald erkennen, wie sich alles, die kleinen und die großen Formen, immer mehr zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließen. In der Musik wird die Abwendung von Bach als dem gewaltigen polyphonen Satzkünstler zunächst immer stärker; bei den führenden Künstlern ist sie aber doch nur eine scheinbare: je mehr Gewalt der Ausdruck des Individuellen bekommt, um so mehr wächst auch die Möglichkeit, die Polyphonie als die Sprache der Masse nach den Mitteln persönlicher Sprache aus- und umzugestalten. Den Abschluß dieser Richtung bedeutet *Beethovens* Instrumentalmusik sowohl wie sein Schaffen als geistlicher Tonsetzer.

War in *Glucks* Opern das den Gebildeten vertraute Griechentum zu Wort gekommen, jenes Griechentum, dessen künstlerisches Ideal sich der Zeit als edles Maßhalten in den Darstellungsmitteln offenbarte und dem Goethe menschlichfreie und tiefste sittliche Gedanken unterlegte, so war durch *Mozart* diese einfache Welt einer halb erforschten, halb erträumten Vergangenheit einer anderen gewichen, die die Gegenwart näher und näher rückte und in der aller Ausdruck in sinnlicher Lebensfreudigkeit blühte und auch das Leidvolle in milder Verklärung erschien. Die Kunst adelt, der Künstler selbst aber zieht noch einsame Pfade, steht noch nicht fest auf dem Boden der Wirklichkeit, die nur aus einer gewissen Form in sein Schaffen hineinstrahlt. Aus Beaumarchais' Lustspiel muß Mozart für seine Oper die politischen und sozialen Grundzüge nahezu ausschließen: nur das, was allgemein gefällt und Spaß macht, darf seinem heiteren Spiele dienen. Mitten in die Wirklichkeit hinein tritt dann *Beethoven*. Das Wetterleuchten der neuen Zeit, die alle Vorurteile, alles kastenmäßig Beschränkte und Eingeengte über den Haufen wirft, umloht sein Haupt, das er vor niemanden zu beugen vermag, vor den Menschen und dem Schicksale nicht. So ist er der Typus des um die höchsten Güter ringenden Menschen. Er erscheint als die Inkarnation der persönlichen Freiheit, seine Werke ruft einzig und allein die aller höfischen und konventionellen Fesseln entkleidete, sich selbst bestimmende Schaffenskraft hervor. Daher denn seine bis in die Gegenwart hinein immer mehr wachsende Popularität, trotzdem die Gewandung unserer modernen Orchestersprache eine

andere geworden ist, eine so andere, daß wir Heutigen vielfach fast nur nach ihr den Geist eines Tonwerkes bemessen. Daher aber auch die Unmöglichkeit, Beethoven, den ganz und gar subjektiven Künstler, nachzuahmen.

In Beethovens Musik laufen wiederum wie in der Bachs die Fäden der Entwicklung der Tonkunst zusammen. Abermals erscheint das rein Vokale ausgeschaltet. Selbstredend, denn mit ihm lassen sich nur beschränkte oder doch bedingte Wirkungen erzielen, Beethovens Kunst aber war die Darstellung des Unendlichen, des Menschen, der im Kampfe mit dem Leben und seinem Widerspruche steht. Rein formal ließ sich diese Kunst nicht mehr steigern; jeder weitere Schritt bedeutete zunächst eine Entfernung von der künstlerischen Ueberlieferung. So kam es zu einer immer fortschreitenden Dehnung, dann zu einer Zersetzung der großen Formen, die für einzelne Zweige der Kunsttätigkeit nach und nach immer bedeutungsloser wurden, bis das seine Ausgestaltung erfahren hatte, was der Musik Beethovens noch fehlte, der fein ziselierte Ausdruck des Einzelnen, die Klangfarbe und die Bewegungsform, die im Naturleben ihr Vorbild sieht.

Halten wir daran fest: wie im organischen Leben überhaupt gibt's auch in der Entwicklung der Kunst nichts Sprunghaftes und Willkürliches. Das, was wir bei der Betrachtung des Wirkens eines Künstlers als Fortschritt gegenüber der Vergangenheit empfinden, baut sich doch immer auf gewissen Voraussetzungen auf, die dieser entstammen. Wenn wir in der nachbeethovenschen Zeit, da es galt, dem Musikausdrucke unbekannte Gebiete zu erschließen, neben der Kunst *Rossinis*, die gegenüber Beethovens rein geistigem Wesen das sinnlich-musikalische Element als nationale Opposition in die Wagschale warf, die nationalen Schulen aufkommen sehen, so ist das keineswegs ein Zufall. Die Erkenntnis, daß hier noch nicht planmäßig ausgenutzte Verwendungsmöglichkeiten steckten, war schon seit langer Zeit erwacht, aber der Vergangenheit noch nicht zum vollen Bewußtsein gekommen. Volksmelodien hatten zwar schon Anwendung in der frühen Oper gefunden und waren in die Instrumentalmusik eingedrungen, die auch die Volkstänze bereits gepflegt und die verschiedenen Nationalcharaktere, wenn auch in primitiver und naiver Weise, tonfigürlich nachzuahmen versucht hatte. Diese Bewegung mußte sich verdichten, als im 18. Jahrhundert Volkslied und nationale Dichtung eine große Bedeutung für das dichterische Schaffen gewannen. Hier liegen die Anfänge der sogen. nationalen Schulen: die originäre Volksweise als tonale Verkörperung der Wesenheit eines Volkes verbindet sich nun mit der allgemein europäischen Musiksprache (d. h. der deutschen) und deren Formen, die sie freilich nach und nach umzugestalten strebt. Daneben baut sich eine zweite Richtung aus, die in der romantischen Periode ihren Höhepunkt erreicht: die Naturnachahmung. Gewisse Erscheinungsformen des Naturlebens werden in Tönen nachgebildet und die Gestalten des Märchens nehmen Besitz von der Oper. Das war nur dadurch möglich geworden, daß an die Stelle des überlieferten Orchesterkolorits die volle Absichtlichkeit, neue Klangkombinationen zu finden, getreten war, Kombinationen, die ermöglichten, dem geheimnisvollen Weben im Naturleben in seiner Nachahmung durch Töne den Schein ideeller Wahrheit zu geben. Jetzt wurde das, was anfänglich ein naiver Versuch gewesen (tonale Nachzeichnung der sogen. Blitzfigur und ähnliches) und später dazu geführt hatte, dem Wesen des Nationalen nachzugehen (der galante, komplimentierende Franzose etwa, durch eine entsprechende Figur ausgedrückt), Gegenstand der spekulativen Arbeit der Komponisten *(Weber, Mendelssohn, Berlioz)* und führte zu immer stärkerer Betonung der nationalen Idiome, dem Aufgreifen ihrer Tonalität und ihres Rhythmus. Noch immer hielten die alten Formen dem neuen Gehalte Stand, obwohl sie sich mehr und mehr streckten. Der neue Gehalt war die sich immer kräftiger andeutende Programmusik. Bis dahin war die Musik unbeschadet der vielen Versuche, in Tönen zu „malen“ und darzustellen, doch Musik an sich gewesen, die keine Beziehung zu außerhalb ihrer Sphäre liegenden Darstellungsobjekten gehabt hatte. Von jetzt ab nahm sie absichtlichen Bezug auf solche; die breitgeschwungene Melodik schwand dabei und die an ihre Stelle tretende kurze und scharf gezeichnete, charakterisierende Phrase suchte bestimmte Vorstellungen im Hörer zu wecken. Die Musik wurde eine Kunst der Symbolik und griff damit auf das Gebiet der Poesie und der bildenden Kunst über. Sie begab sich also ihrer Fähigkeit, Empfindungen ungehemmt und unmittelbar in Tönen ausströmen zu lassen und suchte neue Formbegriffe dadurch zu erreichen, daß sie ihren Aufbau enge an Vorbilder der Dichtung, Malerei oder Plastik angliederte. In doppelter Weise: einmal, indem sie die latente Musik solcher Vorbilder in Töne umgoß, also die psychischen Momente der Dichtung, die ihr ohne weiteres zugängig waren, benutzte, das anderemal, indem sie konkrete Dinge und Erscheinungen nachzubilden trachtete. Dieser Dualismus läßt sich in der modernen Musik seit *Berlioz-Liszt-Strauß* verfolgen.

Es lag in der Natur der Sache begründet, daß die nationalen Schulen des 19. Jahrhunderts sich dieser neuen Ausdrucksmittel bemächtigten. Sie sind erwachsen aus den Bestrebungen von einigen bis dahin einer selbständigen Musikkultur nicht eingängig gewesenen Völkerschaften, neue Ausdrucksmittel gegenüber der Beethovenschen, der zentraleuropäischen Musik überhaupt, zu finden. Diese Bestrebungen wurden durch die ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Forschungen über das Volkslied mächtig gestützt und erfuhren durch die wissenschaftliche Arbeit der romantischen Periode eine nachhaltige Vertiefung. Hier liegen also die unmittelbaren Quellen der nationalen Schulen, aber auch die einer großen Anzahl von Ansichten *Richard Wagners*, dessen Wirken in erster Linie nur aus dem Geiste der Romantik zu begreifen ist. In der Sage, im Mythus spricht sich ihm das innerste Leben des Volkes aus, das rein Geschichtliche hat für die dramatische Verwendung nur einen stark bedingten Wert.

Es war ein ganz natürlicher Prozeß, daß nach dem gewaltigen Ausbaue der Orchestertechnik und der Klangcharakteristik der Schwerpunkt der Oper in das Orchester hinein verlegt wurde und daß dementsprechend der Begriff des Melodischen zurücktreten respektive für das Drama nur bedingte Geltung erlangen mußte. Wie im Zeitalter des Anfanges der Oper und wie bei Gluck, verlangte jetzt die Dichtung, der Träger der Handlung, schärfer ins Gehör zu fallen. Und zwar ihrem inneren Zusammenhange nach. Die Wortwiederholungen, die Formen der alten Oper, wurden mehr und mehr hinfällig, weil das Gefühlsleben, das sie hervorrief, jetzt im Orchester seine Schilderung fand. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gegenstande hatte aber auch das Sprachgefühl der Musiker geweckt, und so sehen wir *Wagner* tätig, dem natürlichen Tonfalle des Wortes eine eingehendere Beachtung zu schenken, als sie bis dahin im allgemeinen geübt worden war. Von seiner Musik aus griffen diese Bestrebungen auch auf das deutsche Lied *Hugo Wolfs* und anderer Meister über, wie andererseits die „psychologisch“-symphonische Orchestertechnik, die Wagner dem Drama mit seinem den Sinn unterstützenden Begleitworte vorbehalten wissen wollte, Besitz von der *Straußschen* symphonischen Dichtung ergriff.

Ueberblicken wir die Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in raschen Zügen, so werden wir immer wieder auf den Dualismus ihrer Erscheinungsformen stoßen: hier wirkt die alte, geschlossene Musikform, dort der die Form bestimmende poetische Gehalt ein. Auch der Versuch, beides zu vereinen, wird immer wieder gemacht. Jene, die absolute, sich selbst bestimmende Musik, erreichte in *Joh. Brahms* einen neuen, gewaltigen Höhepunkt. Um *Schumann* und ihn gruppieren sich viele Musiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die zum Teil auch Anschluß an ihre Antagonisten gesucht haben. Man wird auch darin einen ganz natürlichen Vorgang finden können; er

läßt sich wie in Deutschland und den übrigen Ländern der alten Musikkultur auch in Rußland, bei den Tschechen usw. leicht verfolgen können. Daß auch *Reger* ins Lager der Programmatiker übergegangen sei (Orchesterwerke nach Böcklin), kann nicht behauptet werden. Auch die Frage soll uns hier nicht beschäftigen, ob nicht etwa die soeben berührte Erscheinung, daß Reger, der schärfste Gegner von Straußens Kunstschaffen, seine ursprünglichen Kreise flüchtig verlassen hat, symptomatisch zu fassen sei? Nicht nur numerisch betrachtet ist allerdings die Hauptform der älteren Musik, die der Sonate mit allen ihren Modifikationen, stark im Schwinden begriffen. Allein da ist wohl zu sagen, daß der tiefere Grund der Erscheinung doch wohl darin liegen dürfte, daß die herrschende Richtung auf klanglich-psychologische Vertiefung des Einzelmomentes die Beschäftigung mit dieser Form, die große Linien und breite Entfaltung der Gedanken verlangt, mehr und mehr unmöglich gemacht hat.

Wenden wir unsere Blicke rasch auf Frankreich und Italien. Dort, in der Romantik, liegen die Wurzeln des Verismus. Die Bewegung in der Literatur ging der in der Musik voraus. *Victor Hugo* veröffentlichte die programmatische Vorrede zu seinem „Cromwell" mit diesem im Jahre 1827; sie enthielt das Programm der französischen Romantik und bestimmte das Wirkliche als aus der Vereinigung von zwei Typen, die sich im Leben wie in der Schöpfung durchdringen, hervorgehend, des Erhabenen und des Grotesken. Selbstredend ergab diese tendenziöse Feststellung nur ein Zerrbild des Wirklichen, und des Dichters Gestalten selbst entbehren, der These entsprechend, aller inneren Wahrscheinlichkeit. Aber eine brauchbare Formel war gefunden und mit ihr wie ein Teil der Kunst von *Berlioz* so der Begriff des Wirklichkeitsdramas, dem auf musikalischem Gebiete *Bizets* „Carmen", der denkbar vollendetste Gegensatz zu Wagners Werk, und, in Italien, die Oper *Verdis* erwuchs. War Wagners Schaffen als Opernkomponist die notwendige Ergänzung zu seiner Tätigkeit als Aesthetiker, die den Ausgang seiner gesamten Reformarbeit bedeutet, so war sowohl Bizets wie Verdis Kompositionsweise trotz ihrer sorgfältigen technischen Schulung eine naturalistische insofern, als in ihr das ursprüngliche, durch keinerlei erarbeitete Theoreme bestimmte Musikempfinden ausschlaggebend war. In Bizets Oper stoßen wir zwar nicht auf den Gegensatz von Erhaben und Grotesk, wohl aber auf den zwischen dem Pathos der tragischen Oper und der prickelnden Leichtflüssigkeit der Operette. Zu Recht besteht der Gegensatz jedoch in einem Teile von Verdis Oper mit ihrer Mischung sentimental-unwahrer Erhabenheit des Empfindens und brutaler, fratziger Verzerrung des Wirklichen. Wird diese absonderliche Mischung uns Verdis Opern, soweit sie hier in Betracht kommen, eine Mischung, die den Dichtungen zuerst zur Last fällt, immer mit gemischten Gefühlen anhören lassen, so wird darunter die Bewunderung für Verdis Musik selbst nicht leiden. Als Melodiker muß er immer wieder unter die ersten Komponisten der Welt gerechnet werden. Aber über die süß-sinnliche Melodik der Periode Rossini-Donizetti-Bellini ist Verdi mehr und mehr hinausgewachsen. Nicht durch die Mittel spekulativer Kunstbetrachtung, vielmehr durch die einer einzigartigen musikalischen Begabung und eines sich stetig läuternden Geschmacks, einer intuitiven Kunsteinsicht, die ihn, der sich schon in der „Aida" von der geschlossenen zur durchkomponierten Form wandte, von selbst den Anschluß an Wagner und damit den musikdramatischen Ausdruck finden ließ. Hatte einst der Geist der italienischen Kunst den Geist der deutschen des großen *H. Schütz* wirksam befruchtet, waren *Händel* und *Gluck*, war *Mozart* aus der italienischen Oper herausgewachsen: im 19. Jahrhundert schlug die deutsche Musik mit ihren großen Erscheinungen auf italischem Boden Wurzel. Und dieser Verschmelzungsprozeß von Stilprinzipien, die sich von Haus aus gegensätzlich gegenüberstehen, verdarb den Italienern das Konzept nicht mehr wie in den Tagen *Jomellis*, dem seine Landsleute die in Stuttgart erfahrene Germanisierung seiner Kunstarbeit vorwerfen durften: aus ihr ist Verdis Höchstes erblüht, die beiden gewaltigen Gegenbilder „Otello" und „Falstaff". Auch über Verdi hinaus hat die deutsche Musik sich dem italienischen Musikempfinden verbunden, wie die Schöpfungen des Livornesen *Abramo Basevi*, des Cremoners *Giov. Bottessini*, des Römers *Giov. Sgambati* u. a. zur Genüge dartun. Alle die Wechselwirkungen der Kunst der einzelnen Länder — der Verismus wirkte auf Deutschland zurück usw. — hier auch nur andeutend darzulegen, ist unmöglich. Daß auch sie ein natürlicher Vorgang sind, ein Resultat des Kulturgeistes, der die Menschheit trotz allen Kriegen immer mehr einen wird, bedarf keiner breiten Darlegung.

Einer letzten Richtung ist hier noch zu gedenken, als deren tonale Inkarnation der Franzose *Debussy* gelten darf, der Begründer des musikalischen Impressionismus. Man kann diesen definieren als den Gegensatz zu jeder Wirklichkeitsschilderung, und als solcher bedingt er die Auflösung von Zeichnung und Rhythmus im alten Sinne, ihre Ueberführung in die einseitige Herrschaft von Klangfarbe und phantastischer Stimmung. Nicht um eine „Kritik" und die Bestimmung des eigenen ästhetischen Standpunktes handelt es sich hier. Wir haben einfach festzustellen, daß im musikalischen Pointillismus Debussys und seiner Nachfahren eine Sondererscheinung der klanglichen Spekulation liegt, wie sie sich — als planmäßige Arbeit — seit den Tagen *C. M. v. Webers* anbahnte. Wir haben auf diesem Wege in den letzten Zeiten allerhand auf den ersten Blick sonderbar Anmutendes erlebt, das uns nahezu berechtigt, den Satz auszusprechen: die harmonischen Verhältnisse der Musik haben sich seit den Tagen der Anfänge der Polyphonie geradezu umgekehrt, und die Dissonanz ist das Normale, die Konsonanz das Abnorme geworden. Aber auch dies lag im natürlichen Entwicklungsgange der Tonkunst begründet und hat sich langsam angebahnt und stetig entwickelt, seitdem die Musik über den Begriff des vorwiegend Formalen hinausgewachsen und dem vokalen Gängelbande entwachsen war. Im 19. Jahrhundert stoßen wir, wenn wir die Kette der Einzelerscheinungen betrachten, auf die der Verwendung musikgeographischer Begriffe für die Komposition entsprungene Exotik: sie, ein rechtes und echtes Kind der Romantik, zeigt sich in der Andeutung schon früher und führte weiterhin, wie schon betont, zur Uebernahme nationaler Motive scharfer Prägung (Weber, F. David, Reyer, Glinka, die nationalen Schulen). Der Begriff der Exotik weitete sich dann aber mehr und mehr und das Verlangen, neue tonale Ausdruckskreise zu erschließen, griff mit der wissenschaftlichen Forschung auch die Musik primitiver Volkskunstzustände auf. Schwerlich mit dauerndem Erfolge: das japanische Musikempfinden z. B. als ursprünglicher Gefühlsausdruck ist von dem unsern so verschieden, daß eine Verschmelzung beider kaum zu erwarten ist. Für die national gefärbte Oper und Programmusik behalten derartige Versuche freilich ihren Wert, obwohl ja eine Komposition wie Puccinis „Madame Butterfly" noch durchaus nicht echt japanisch ist. Zu diesem scharfen Betonen des National-Beschränkten wie zu der das rein Menschliche suchenden Kunst Wagners und zu dem Verismus tritt nun in der Gegenwart die Kunst der Impressionisten in den schroffsten Gegensatz, die, rein technisch betrachtet, zum Teil auf der sogen. Ganztonleiter aber auch auf pentatonischen Reihen und auf dem Ausschlusse jeglicher herkömmlichen Harmonisierung und Kadenzbildung beruht. Inwieweit *Arnold Schönberg* da über Debussy hinausgegangen ist, hat H. Riemann im „Handbuche der Musikgeschichte" (1913, II. 3) hübsch nachgewiesen. Er nennt die Manier, den modernsten Musikausdruck auf die Sechsganztonskala zu begründen, eine Monomanie, ein Verbeißen auf eine harmonische Einzelwirkung und etwas, aus dem die Kunstpraxis auf die Dauer keinen Gewinn ziehen werde. Das mag sein.

Aber man soll nicht vergessen, daß auch diese Dinge,

so häßlich sie erscheinen mögen, doch sich in der künstlerischen Entwicklung vorbereitet haben. Die ästhetische Wertung mag sie als belanglos, armselig oder barbarisch ablehnen, sie sind an sich nicht weniger gesetzmäßige Erscheinungen wie tonal und formal fest umgrenzte Gebilde, da ja auch ihre formale Fessellosigkeit nur wieder als konsequente Weiterbildung des Gedankens, über die alten Kreise hinausgehendes Neues zu gewinnen, zu betrachten ist. Mögen derlei Versuche von Erfolg gekrönt sein oder nicht. Sie müssen gemacht werden, soll die Kunst nicht zum bloßen Formalismus, zu bloßer Manier erstarren. Ein anderes ist eben die historische Entwickelung, die langsam, Schritt für Schritt, die Einzelerscheinungen zu einer großen Kette ordnet, etwas anderes deren ästhetische Wertung, die ihrerseits aus Gesichtspunkten erfolgt, welche dem historischen Gange nur in bedingter Weise Rechnung tragen und aus kunstphilosophischen Erwägungen, d. h. vielfach nichts als Abstraktionen aus der Kunst der Vergangenheit, und aus augenblicklichen Geschmacksrichtungen, also aus einem Resultate des Herkömmlichen und Gewohnten heraus erfolgen, das schon die nächste Zukunft über den Haufen fegen kann. Auf den musikalischen Futurismus, der 1912 durch *Fr. Balilla Pratella* sein sonderbares „Programm" in die Welt geschickt hat, über das ich gelegentlich zu sprechen denke, sei hier nicht näher eingegangen: nicht nur die Hörer der „Musica Futuristica" (op. 30) des Maëstro Pratella, auch die Leser seiner „Manifesti", die dem in Bologna erschienenen Orchesterwerke voraufgeschickt sind, werden von offener Anarchie und hellem Wahnsinn gesprochen haben. In der Tat sind ja Schlußsätze wie diese: „Erst wenn die jungen Tonsetzer nicht mehr auf den Konservatorien, sondern nur durch sich im freien Studium selbst erzogen werden, kann sich die Erneuerung der Kunst vollziehen. Das musikalische Empfinden muß von jeder Erinnerung an die Vergangenheit frei gemacht werden" nichts weiter als eine Absage an alles Akademische und zugleich an alles Gesetzmäßige. Allein derlei revolutionäre Gedanken sind schon oft ausgesprochen, nach ihnen ist schon oft wenigstens zu handeln versucht worden. Man braucht nur an H. Wolf zu denken. Und es gibt immer wieder bestimmte Grenzen, über die hinaus auch der tollste menschliche Wagemut nicht gelangt. Pratella glaubt sicherlich aller Ketten los und ledig zu sein und doch segelt sein Opus 30 weniger munter und frisch als kantig und klobig unter der Flagge einer sich zu einer die übermäßige Oktave zum Ausgangspunkte erreichenden Ganztonskala hinaus, bindet sie allerlei ihres harmonischen Durcheinander, knotet sie der Rhythmus an die Kunst der Vergangenheit, womit freilich noch nicht gesagt ist, daß das Werk selbst auch nur das mindeste mit Kunst zu tun hat.

Wer alles das scheinbar Neue, das uns die Moderne in ihren verschiedenen Ausstrahlungen (vom ästhetischen Standpunkte aus wäre das Wort „Ausdünstungen" vielleicht angezeigter) gebracht hat, vorurteilsfrei prüft, wird erkennen, daß es sich um eine Manieriertheit des Stiles handelt, die um nichts besser ist als das von den Modernisten viel Verspottete, das in den Schulen der Vergangenheit das Werk der führenden Meister selbst breitschlug. Das ist der Humor der Sache.

Mozart über Kunst und Künstler in seinen Briefen.

Von BRUNO STÜRMER.

Aeußerungen eines großen Meisters über Kunst und Künstler haben stets doppelten Wert: einmal nach der rein menschlichen, dann aber auch nach der künstlerischen Seite hin. In beiden Fällen wird das Bild, das wir von seinem Leben und Schaffen haben, an Deutlichkeit gewinnen. Wenn nun auch einer Zusammenstellung der brieflichen Urteile Mozarts über die zeitgenössische Kunstübung diese Aufgabe obliegt, so besteht doch ein großer Unterschied zwischen ihm und sagen wir Rich. Wagner. Während Wagners Werk jetzt doch vom größten Teile des Publikums wirklich verstanden wird, war dies bei Mozart noch **nie** der Fall. Ich bin weit entfernt vom Standpunkte derer, die da meinen, den Ruhm und die Größe „ihres" Meisters erhöhen zu können, wenn sie ihm die Märtyrerkrone des „Nieverstandenen" aufsetzen und sein Werk zum Mysterium stempeln, welches nur Eingeweihten zugänglich ist. Wir brauchen nur Mozarts Geschichte zu verfolgen, so sehen wir, daß seine Zeitgenossen eben das bejubelten, was wir als Konzession an den Zeitgeschmack empfinden, und ihm eben da „ausschweifende Phantasie" vorwarfen, wo wir sein Genie erkennen. Später kam Beethoven, und über die irreführende Vergleichung der beiden so verschiedenen Geister, die stets eine falsche Einschätzung Mozarts zur Folge hat, sind wir heute weniger denn je hinausgekommen. Wenn etwas Wahres an dem Wort von der „Mozart-Renaissance" ist, mögen auch diese Zeilen dazu beitragen, dies zu beschleunigen. Und manchmal werden wir auch bei denen, die die Gegenwart kennen, ein verstehendes Lächeln aufblitzen sehen, wenn wir ein Wort hören, das nicht nur den Künstler vor 150 Jahren trifft.

Nissen sagt in seiner Mozart-Biographie von ihm: „Nie verrieth er einen gewissen Kunst-Pedantismus oder Caprice, der an manchen Jüngern Apollos so widerlich ist. Er sprach selten und wenig von seiner Kunst und immer mit einer liebenswürdigen Bescheidenheit . . . Hochschätzung des wahren Verdienstes und Achtung für die Person leiteten seine Urtheile in Kunstsachen." Dies stimmt sehr wohl mit den Worten überein, mit denen er sich bei seinem Vater dagegen verteidigt, daß er „durch sein Großsprechen, Kritisieren die Professori von der Musik und auch andere Leute zu Feinden habe", indem er sagt: „wer hier (d. h. in Wien) ist, wird genug das Gegentheil davon sehen und hören." Andererseits muß er wohl auch scharfe Aeußerungen gegen den damals überaus beliebten Mode- und Massenkomponisten Abt Vogler in seiner Ehrlichkeit herausgesprudelt haben. Sonst wären die gehässigen Verleumdungen, die ein Schüler Voglers, Peter Winter, über ihn und seine Konstanze beim Vater vorbringt, nicht zu erklären. Schon im Jahre 1777 hört er Vogler als Orgel- und Klavierspieler und schreibt seinem Vater darüber in heller künstlerischer Entrüstung. Eine Orgelfuge seines Lieblings nennt er „unverständliches Gewäsch" und sein Primavistaspiel ein „Herabhudeln". Bei dieser Gelegenheit spricht Mozart sich auch über das Vomblattspielen in einer Weise aus, die mich veranlaßt, die Stelle zu zitieren: „Uebrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stich lassen, ohne daß es Jemand merkt. Ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo wie es sein soll zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto wie es steht auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componiert, der es spielt." Eben das zu rasche Spielen tadelt Mozart häufig, so auch bei dem berühmten Muzio Clementi, den er einen „Mechanicus" und „Ciarlattano wie alle Welschen" nennt. „Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve und spielt sie Allegro im $^4/_4$-Tact." Heutzutage macht man so etwas natürlich nicht mehr; man begnügt sich damit, den Fall umzukehren. Am schlechtesten kommen wohl Karl und Anton Stamitz weg, zwei damals sehr beliebte Mannheimer Komponisten, die er „elende Notenschmierer" nennt. Die beiden erregten auch in menschlicher und moralischer Beziehung seinen Abscheu geradezu: Mozart trennte eben noch nicht Mensch und Künstler (er spricht sich sogar darüber aus), wie man es in späterer Zeit für nötig fand, um manches Kunstwerk rein zu genießen.

Mit welch köstlichem Humor Mozart oft sein Mißfallen ausdrückt, mögen zwei Beispiele zeigen, die wohl erkennen lassen, daß er wie seine ganze Familie nicht grundlos wegen seiner scharfen Zunge verschrien war. Ein damals sehr bekannter Komponist, Graf in Augsburg, spielte ihm einmal ein Konzert für sein Lieblingsinstrument, die Flöte, vor, welches ihm durchaus nicht gefällt. Trotzdem schreibt er seinem Vater: „Wie es vorbey war, so lobte ich ihn recht sehr; denn er verdient es auch. Der arme Mann wird Mühe genug gehabt haben; er wird genug studieret haben." Noch drastischer drückt er sich bei seiner Kritik über „Die Bergknappen", eine Oper des seinerzeit hochberühmten Umlauf, aus, zu der dieser ein ganzes Jahr gebraucht hatte: „Diese Oper hätte ich immer für eine Arbeit von 14—15 Tagen gehalten, besonders da der Mann so viele Opern muß auswendig gelernt haben."

Ich habe nur wenig Beispiele gegeben von Mozarts Kritik an seinen Zeitgenossen, habe aber mit Absicht nur damals berühmte Namen herangezogen, um zu zeigen, wie vorurteilslos er war. Er lobte auch, wo ihm etwas gefiel, und kann z. B. nicht begeistert genug über Bendas Melodramen, insbesondere dessen „Ariadne auf Naxos", schreiben, die

ihn sogar zu eigenen Arbeiten auf diesem Gebiete anregen. Und gerade der Umstand, daß unser musikalischster Musiker das Melodram nicht als stil- und kunstwidrig empfand, sollte uns etwas stutzig machen denen gegenüber, die diese Kunstform so sehr verdammen.

Am meisten müssen wohl bei Mozart seine Aussprüche über die Oper und die dramatische Musik speziell interessieren. Und in der Tat finden wir in seinen Briefen eine solche Menge goldener Worte, die noch nichts von ihrem Glanz und Wert eingebüßt haben, daß es schwer ist, eine Auswahl zu treffen. Es ist bekannt, wie eminent Mozarts dramatisches Empfinden war; aber weniger klar ist es vielen, daß dies nicht bloßer künstlerischer Instinkt, sondern von ihm durchdacht und deutlich ausgesprochen war. Schon bei der Korrespondenz mit dem Vater während der Komposition des Idomeneo 1780 macht er dem Textdichter, Abbate Varesco, Vorschläge zu Aenderungen, d. h. dramaturgischen Verbesserungen. In seinen Briefen über die „Entführung aus dem Serail“ steht neben manch treffendem Wort auch jener berühmt gewordene Satz: „Und ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein.“ Wenig bekannt wird sein, was Mozart 1781 über die Opera seria und buffa sagt: „So wenig Tändelndes in einer Opera seria sein soll und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa sein und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer Opera seria auch komische Musik haben will, dafür kann ich nicht; hier (d. h. in Paris) unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut. Ich finde halt, daß in der Musik der Hanswurst noch nicht ausgerottet ist, und in diesem Falle haben die Franzosen Recht.“

Auch was seinen literarischen Geschmack betrifft, finden wir häufig Bemerkungen, die das übliche Gerede von Mozarts literarischer Urteilslosigkeit von vornherein Lügen strafen. Er weist eine ganze Anzahl ihm zur Komposition angebotener Libretti zurück, weil sie ihm zu undramatisch oder zu wertlos sind. Er macht in seinen Texten selbst Verbesserungen, wo ihn die Verse nicht befriedigen. Und diejenigen, die ihm aus der Wahl des Buches zur „Zauberflöte“ einen Vorwurf machen wollen, kennen ihn und seine Geschichte nicht. Ganz abgesehen davon, daß er mehr hineinempfand in die Geschichte des durch schwere Prüfungen geläuterten Paares, als vielleicht auf den ersten Blick herauszulesen war, so dürfen wir nicht vergessen, daß es eben wieder einmal eine deutsche Oper war, die er da zu schreiben bekam. Denn Mozart war durch und durch ein Deutscher, er fühlte und dachte durchaus deutsch, sonst hätte er nicht im Jahre 1785, als das neugegründete deutsche Nationaltheater mit schlechten Kräften besetzt wurde, jene berühmten Worte gefunden, die nur ein im innersten Herzen deutscher Mann schreiben konnte: „Das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen deutsch zu denken — deutsch zu handeln — deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen!!!“

Und um Mozart wirklich zu verstehen, dürfen wir dies ebensowenig vergessen, wie wir daran denken müssen, daß wir bei ihm keine naive, sondern eine geistig geläuterte Kunst vor uns haben. Und den einen Weg von den vielen, die sich endlich vereinigen, nämlich den des Durchdenkens der Probleme und Werte seiner Kunst, aufgezeigt und bei Mozart verfolgt zu haben, das war der Zweck dieser Zeilen. Mögen sie ihn erfüllen und damit dazu beitragen, daß wir endlich soweit kommen, Einfachheit nicht mehr mit Naivität, Fröhlichkeit nicht mehr mit Leichtsinn und Oberflächlichkeit zu verwechseln!

Der Deutsche kennt die Melodien...

Eine vielleicht nicht unzeitgemäße Betrachtung.

Von TH. EBNER (Ulm).

Es ist eine kurze Geschichte, an die ich meine Betrachtungen anknüpfen möchte. Das Ereignis eines Dämmerschoppens, bei dem die Rede auch auf die deutschen Lieder kam. Und da hab' ich im Uebermut gewettet, daß der Apotheker, der noch in unserer Tafelrunde fehlte, und doch ein akademisch gebildeter Mann war, nicht wissen werde, von wem das gewiß nicht ganz unbekannte Lied: „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein“ sei. Ich habe die Wette so glänzend und so „sekthaft“ gewonnen, daß ich zwei Tage lang nicht dazu kam, mir ernsthafte Gedanken über ihren idealen Inhalt zu machen.

Dann aber, als ich über den Tatbestand wieder in normaler Verfassung nachzudenken vermochte, überkam mich doch so eine Art tiefer Scham. — Also so weit sind wir gekommen, daß wir alle nur möglichen Lieder hinausschmettern in die Welt — über das „Wie“ sage ich nichts weiter — aber wenn man uns fragt, wer uns dies Lied gereimt, wenn wir gar einmal ohne die nötige Buch- oder Heftunterlage seinen Text wiedergeben sollen — ich bin bereit, noch einmal eine ganz waghalsige Wette einzugehen, daß unter Fünfzig nicht einer dazu imstande wäre. Ob ich beginne mit „Deutschland, Deutschland über alles“, und endige mit der „Wacht am Rhein“, ob ich anfange mit der „Loreley“ und schließe mit der „Lore am Tore“, mag's eines jener bekannten Lieder sein, welches es wolle, über den ersten oder höchstens zweiten Vers kommt keiner hinaus. Der volle Chor wird immer dünner und schwächer — dann und wann noch ein schüchterner Versuch zur Gemeinsamkeit — „ja, ja der Deutsche kennt die Melodien, jedoch den Text, den kennt er nicht.“

So steht's als „Symbolum“ über diesen Zeilen, und so wird's auch weiterhin heißen, so lange in dem deutschen Dichterwalde singt, wem Gesang gegeben. Das hören wir, wo Bruder Studio die Stimme erhebt und wo ein deutscher Männerchor seine Weisen erschallen lassen soll, ohne das nötige Textbuch dazu in der Seitentasche zu tragen. Das erfahren wir beim Festkommers und der Königshymne, und bei einer Schülerwanderung durch Wald und Feld, und es ist zwar betrüblich, aber Tatsache; der Lehrer ist da nicht besser dran als der Schüler.

Es ist ja ein schönes Zeugnis für unsere lieben Deutschen, daß sie ein so gutes Gedächtnis für die Vertonung ihrer Lieder haben. Daß die kleinsten Kinder abends vor der Haustüre schon das „O Susanna“ zwitschern und ihre größeren Geschwister mit allerlei modernem Singsang nur dann verstummen, wenn auch ihnen eben nach berühmtem Muster der Text ausgegangen ist, so daß auch sie sich mit einer Kunstpause behelfen müssen, in der ihnen freilich nicht nur dieser Text, sondern auch der Gedanke daran entfallen ist, wie schön doch gerade aus Kindermund und zwischen Abend und Nacht eines jener schlichten deutschen Volkslieder erklänge, auf die wir uns doch sonst als unser ureigenstes Eigentum so viel zugute tun.

Ja freilich: das Volkslied und die Gegenwart. Das ist ein Thema über das so mancherlei gesagt werden könnte und müßte. Es gibt ja Schwärmer und Idealisten, auch heute noch, die meinen, man könne ihm wieder neues Blühen und Gedeihen schaffen. Nicht als ob unser deutsches Volk selbst noch die Kraft gestaltender und schaffender Poesie besäße, die es dereinst singen und sagen ließ von dem, was seine Freude und sein Leid waren in großen und kleinen Dingen. Ich glaube, dafür brauchen wir uns keinen großen Hoffnungen hinzugeben. Dichten kann und will unser deutsches Volk nicht mehr. Dazu ist sein Leben ein zu hastendes, dazu ist sein Kultur- und Bildungsstreben zu sehr verzerrt in allerlei soziale und politische Theoreme. Und dazu fehlt ihm vor allen Dingen auch jenes naive Empfinden, das nicht frei von sinnlichen Elementen, doch immer wieder und wieder sich zurechtfindet mit dem tiefen und echt religiösen Sehnen und Hoffen in der Volksseele. Mögen die Gründe dafür liegen, wo sie wollen, — wir müssen für die Gegenwart und Zukunft die Hoffnung aus unserem Kulturdasein ausschalten, daß wir wieder einmal neuen Sang und Klang in den deutschen Landen hören werden, den das Volk als solches sein Eigentum nennt.

Dafür aber, so meint man da und dort, sollte man sich um so mehr bemühen, die vorhandenen Schätze des deutschen Volksliedes zu wahren gegen alle Unbill der Zeit, ihm eine sichere Stätte und sorgende Pflege zu schaffen, und damit wenigstens der Vergangenheit zu ihrem Recht zu verhelfen. Der Gedanke und dieser Vorsatz sind schön und löblich, und man weiß, daß da und dort immer wieder der Versuch gemacht wird, sie in die Tat umzusetzen. So hat neuerdings in dem sangesfrohen Württemberg der Verein für ländliche Wohlfahrtspflege beschlossen, durchs ganze Land eine Jahre in Anspruch nehmende Sammlung des Volksliedes von Ort zu Ort vorzunehmen, und hofft dabei auf ein reiches Erträgnis, ohne daß man an ihm etwas ändert oder „verschlimmbessert“. Aber es ist zu fürchten, daß auch hier die Enttäuschungen leicht und schwer nicht ausbleiben werden. Man hat — das muß doch einmal gerade herausgesagt werden — just an unserer ländlichen Bevölkerung in den letzten Jahren viel zu viel herumgeschulmeistert, als daß wir ihm die Freude am Liede frisch und harmlos, auch in seiner urwüchsigen Derbheit, die man nun eben mit in den Kauf nehmen muß, erhalten können. Man hat, gewiß in den besten Absichten, auch sein Leben auf erzieherische und sittliche, oder gar auf politische und soziale Formeln gebracht, für deren praktische Nützlichkeit das Volk mit seinem instinktiven Widerwillen gegen jede „wohlwollende“ Bevormundung ein ganz besonders feines Empfinden hat. So hat man in ihm eine Zwiespältigkeit geweckt, die ihm jeden sicheren Halt auf heimatlichem Boden nimmt. Das wäre also die sogen. „Landflucht“ einmal unter einem anderen Gesichtswinkel gesehen, als dem gewöhnlichen und man täte vielleicht doch gut daran, auch daraus die nötigen Lehren zu ziehen. Gerade auch für die Pflege und Unterhaltung des Volksliedes

in Gegenwart und Zukunft. Man darf an sie eben nicht mit dem Kleinkram pedantischen Wissens und Reformens herantreten. Man soll selbst so ein bißchen ein Dichter sein, wäre es auch nur, damit man nicht alles, was man zu hören und zu lesen bekommt, nach den Regeln der Schulgrammatik oder gar nach einem Katechismus des guten Tons in allen Lebenslagen bewertet. Denn damit käme man auf diesem Wege nicht vorwärts, sondern zurück. Käme, statt in die Stube und unter die Linde des Dorfs, auf das Katheder und in die drückende Schulluft. Dabei gäbe es kein fröhliches Zusammenarbeiten, sondern ein ermüdendes Belehren, das alle Lebenskeime erstickte und auch das frische Volkslied in eine Schablone preßte, in der es verkümmert und vermürbt zu einer jener vielen „Raritäten", die man nur hinter Glas und Rahmen zeigt. Wie sollten da Wort und Melodie zu ihrem Recht kommen? Wie sollte da das Lied uns in Fleisch und Blut übergehen, sollte nicht festgehalten sein in toten Buchstaben und in der steifen Note, sondern flattern und jauchzen in der freien Luft, wie die Lerche im Sonnenschein.

Dann möchte es ja vielleicht auch geschehen, daß der Deutsche wieder die Texte zu seinen Melodien fände. Texte, die er freilich nicht mühsam aus irgend einem Liederbüchlein zusammenlernen müßte, um sie bald wieder zu vergessen. Die ihm lieb und wert wären, wie das tägliche Brot und unentbehrlich wie das Feuer im Herde. Lieder, die ihn geleiten, wo er geht und steht, die wie ein froher Gruß von dem einen zum andern klingen und die Heimatliebe stark und frei erhalten auch in fernen Landen. Aber, meine lieben Deutschen, damit solches geschehen könne, müßt ihr Achtung haben vor dem deutschen Liede. Müßt euch nicht schämen an seinen schlichten Melodien und seinem naturwüchsigen Empfinden. — Nicht es genug sein lassen an einem oberflächlichen Eindrillen modernen Singsangs, sondern selbst so recht im tiefen Herzen fühlen, daß das, was das Volk gedichtet hat, ein Stück von euch selbst ist. Und daß eure Dichter nicht Strophe an Strophe und Vers an Vers gereiht haben, damit ihr sie und ihre Lieder vergesset. Sondern daß sie euch Künder sein wollten von dem, was in uns allen lebt an Freude und Glauben, an Hoffen und Lieben.

FRITZ KREISLER
als österreichischer Zugführer mit seiner Frau, einer geb. Amerikanerin. (Die „N. M.-Z." hat in Heft 2 über die Verwundung des berühmten Geigers im Felde berichtet.)

Neuaufführungen und Notizen.

— In Berlin gedenkt *Max Fiedler* in diesem Winter in der Philharmonie wieder vier Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester zu geben und zwar am 2. November, 7. Dezember, 15. Februar und 8. März.

— In München haben bereits zwei Volkssymphoniekonzerte unter Leitung von *Richard Strauss* zum Besten notleidender Orchestermusiker stattgefunden und reichen Ertrag gebracht.

— Die Kgl. Generaldirektion der Kgl. Kapelle in Dresden gibt bekannt, daß auch in dieser Konzertzeit die üblichen 14 Symphoniekonzerte (einschließl. Aschermittwoch- und Palmsonntag-Konzert) im Opernhaus stattfinden werden. Das erste, am 18. Oktober, brachte zur Erinnerung an den Jahrestag der Leipziger Völkerschlacht Beethovens Eroica und das „Heldenleben" von Strauß. Im übrigen weist die Vortragsfolge der einzelnen Konzerte diesmal nur deutsche und österreichische Komponistennamen auf.

— Die K. Hofkapelle in Stuttgart plant, mit dankenswerter Unterstützung der Intendanz, die hiefür das Große Haus des Hoftheaters zur Verfügung stellt (die Liederhalle ist Lazarett), unter Leitung von Hofkapellmeister *Erich Band* Orchesterkonzerte, die durch die Gestaltung der Programme, sowie durch außerordentlich niedrige Eintrittspreise im besten Sinn sich volkstümlich sollen nennen dürfen. Die Meisterwerke unserer Klassiker sollen in vorderster Linie stehen. Ein Beethoven-Abend mit Max Pauer findet zunächst statt. In drei weiteren Konzerten, deren Stattfinden von der Beteiligung des Publikums abhängen wird, sollen symphonische Werke von Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Hugo Wolf, Rich. Wagner, Rich. Strauß aufgeführt werden.

— Ueber die *Konzertlage* in den *Rheinlanden* lesen wir in der Rhein. Musik- und Theaterzeitung: Hier im Westen, wo man freilich den Druck der kriegerischen Ereignisse auch mehr spürt, scheint sich der sehr berechtigte Ernst in Beurteilung der Lage vorläufig noch in allzu pessimistischer Stimmung fühlbar zu machen. An Wohltätigkeitskonzerten berufener wie unberufener Kräfte war kein Mangel und wird wohl auch in Znkunft keiner sein. Es sollte freilich dagegen Front gemacht werden, daß mittelmäßige Kräfte Reklame für sich selbst machen unter dem Deckmantel patriotischer Absichten. In Barmen sollen, da Musikdirektor *H. Inderau* selbst im Felde ist, Volkschorkonzerte in diesem Winter nicht stattfinden. — In Bielefeld sollen Freitags und Sonntags im Stadttheater symphonische Volkskonzerte zu ganz geringen Preisen, mit würdigen aber leichtverständlichen Programmen veranstaltet werden. Leitung: Kapellmeister *Cahnbley*. — Die Dortmunder Musikalische Gesellschaft hat das eigene Programm aufgegeben, der Chor wird sich aber an verschiedenen Wohltätigkeitskonzerten beteiligen. — In Düsseldorf können in der geplanten Weise die Konzerte des Musikvereins nicht stattfinden, doch werden einzelne Konzerte von Fall zu Fall gegeben. — In Köln will die Konzertgesellschaft an Stelle der 12 Gürzenichkonzerte, für die bereits mit namhaften Gastdirigenten verhandelt war, sechs Abende unter den Dirigenten *Abendroth* und *Brecher* veranstalten. Vier Kammermusikabende des Gürzenichquartetts werden auch stattfinden, und die Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde will ebenfalls versuchen, ihr Programm mit einigen notwendigen Aenderungen durchzuführen. — „Liedertafel und Damengesangverein" in Mainz wollen ihre Konzerte nach Möglichkeit durchführen. Da der eigene Saal des Vereins zu Lazarettzwecken zur Verfügung gestellt wurde, finden die Konzerte im Theater statt. Die bereits verpflichteten Künstler sollen jedenfalls beschäftigt werden (!). — In München-Gladbach, dessen Konservatorium der Musik sein 10jähriges Bestehen feierte, hat die Cäcilia (Md. Gelbke) ihren Winterplan umstoßen müssen, doch hat der Chor seine Proben wieder aufgenommen und wird zunächst zu wohltätigem Zweck ein Konzert mit Brahms' Requiem und Bach-Kantaten geben. — In Münster fallen in der ersten Hälfte der Saison die Konzerte des Musikvereins und das Cäcilienfest aus, doch sollen an Stelle dessen verschiedene Wohltätigkeitskonzerte stattfinden.

— Die Robert-Franz-Singakademie in Halle a. S. (Leitung: Universitätsmusikdirektor *Alfred Rahlwes*) will ihr Winterprogramm nach Möglichkeit durchführen; zunächst steht zum Gedächtnis der gefallenen Krieger eine Aufführung von Mozarts „Requiem" bevor.

— Von Richard Strauß ist das „Soldatenlied", für Männerchor in berechtigter erleichterter Ausgabe von *Richard Trunk* bearbeitet, erschienen.

— In Frankfurt a. M. wird der Bardengesang in Kleists Hermannschlacht unter Mitwirkung des Opernchors in einer Vertonung *Hans Pfitzners* zur Aufführung kommen.

— In der ev. Garnisonkirche in Ulm hat Garnisonorganist *Karl Beringer*, dessen Zyklus von 10 historischen Orgelkonzerten im Sommer vorigen Jahrs noch in bester Erinnerung ist, zwei Wohltätigkeitskonzerte veranstaltet. Das erste führte die Idee „Durch Nacht zum Licht" durch, beginnend mit Liszts groß angelegtem Variationenwerk „Weinen, Klagen" und machtvoll ausklingend mit Regers genialer Phantasie über „Ein' feste Burg". Das zweite Konzert, dessen Pro-

gramm ebenso wie das des ersten der Stimmung gegenwärtiger Zeit feinsinnig angepaßt war, wurde ausschließlich von J. S. Bach bestritten. Die Konzerte erfreuten sich außerordentlich starken Besuchs.

— *Leo Fall* hat eine patriotische Volksoper: „Heimkehr“ geschrieben, die nach dem zweiten Pariser Frieden spielt. — Man wird diese „Oper“ scharf unter die Lupe nehmen. Es scheint, unsere Operettenfabrikanten wittern Morgenluft!

— Dr. *Karl Muck* wird in dieser Spielzeit in Boston fünf große Orchesternovitäten aufführen, nämlich: *Korngolds* „Sinfonietta“, *Schönbergs* fünf Orchesterstücke op. 16, *Stravinskys* „Feuerwerk“, *Stillman Kelleys* „New England Symphony“ und *Volbachs* h moll-Symphonie.

— In London ist man, wie die Blätter melden, sehr schnell wieder zur Vernunft gekommen. Wagner, Mendelssohn, Strauß, Beethoven, Liszt, Brahms, kurz, alle vollwertige deutsche Musik sollen wieder in die Konzertprogramme aufgenommen werden. Während des Boykotts waren die Konzerte leer. Es geht eben nicht ohne die Deutschen. Unsere lieben Vettern werden das auch an anderer Stelle noch kräftig spüren!



— *Kriegsunterstützungskasse.* Der Allgem. Deutsche Musikerverband erläßt einen Aufruf, worin es heißt: „Kollegen! Dem Beispiel anderer großer Verbände folgend, haben wir eine ‚Kriegsunterstützungskasse‘ gegründet, deren Gelder den Familien derjenigen Kollegen zugute kommen sollen, deren Ernährer unter den Fahnen für Deutschlands Ehre kämpfen, sowie solchen Kollegen, die durch den Krieg in Not geraten sind. Wir richten vorzugsweise an alle Kollegen, die durch ihre Stellung oder durch noch bestehende Tätigkeit in der Lage sind, helfend einzugreifen, die Bitte, dieser Kasse durch Beiträge beizusteuern. Um einer Zersplitterung durch Errichtung ähnlicher Sammelstellen in Untergruppen vorzubeugen, ist es dringend notwendig, diese Hilfstätigkeit zu zentralisieren. Beiträge erbitten wir unter der Aufschrift: ‚An die Rendantur des Allg. Deutschen Musiker-Verbandes, Berlin SW., Bernburger Str. 31. Für die Kriegsunterstützungskasse.‘ Desgleichen richten wir diese Bitte an alle diejenigen, die in unserer Kunst als Komponisten, Dirigenten und Lehrer an hervorragender Stelle wirken. Heute ist der Zeitpunkt gekommen, zu beweisen, daß sie sich eins mit ihren darbenden Kollegen wissen. Wir hoffen, daß dieser Aufruf auf fruchtbaren Boden fallen möge. Damit erfüllen wir in dieser ernsten Zeit nicht nur ein Gebot der Not, sondern den für uns kämpfenden Kollegen gegenüber unsere heiligste Pflicht.
Das Präsidium. Der Gesamtvorstand des D. O.-B.“

— *Beamte als Musiker.* Des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes Agitation für eine Verfügung, die den Beamten aller möglichen Reichsämter das gewerbsmäßige Musizieren im Nebenamt verbietet, hat nun endlich beim Reichskanzler Erfolg gehabt. Wenigstens für die Kriegsdauer ist es den Beamten untersagt worden, den Berufsmusikern auch noch die kärglichen Gelegenheiten zum Brotverdienen zu nehmen.

— *Von den „Internationalen“.* Wie aus Leipzig mitgeteilt wird, steht die Internationale Musikgesellschaft im Begriff, sich des Krieges wegen aufzulösen, nachdem sie erst vor wenigen Monaten ein Friedensfest in Paris gefeiert hatte. Eine Berliner Zeitung behauptet auch noch, die deutsche Abteilung solle von den übrigen Nationen kurzerhand ausgeschlossen werden. — Auch dies könnten wir Deutschen ertragen! Die Nachricht ist im übrigen zurzeit auf ihre Richtigkeit hin nicht zu prüfen.

— *Kriegsunterstützung.* Kammersänger Prof. Dr. *Felix von Kraus* hat verfügt, daß für die Dauer des Krieges der ihm als Vortragsmeister der Kgl. Hofoper zu München zufließende Gehalt zur Hälfte der Münchner Hilfsstelle für Berufsmusiker, zur anderen Hälfte dem Deutschen Chorsängerverband (Sitz Mannheim) ausgezahlt werde. Ein gutes Beispiel!

— *Wiener Tonkünstler-Verein.* In der am 4. Oktober d. J. stattgehabten 28. ordentlichen Generalversammlung des Wiener Tonkünstler-Vereines wurden in den Vereinsvorstand wiedergewählt: *Eugen d'Albert* (Präs.), Dir. *Emil Hertzka* (I. Vize-Präs.), Prof, *Richard Robert* (II. Vize-Präs.), Dr. H. R. Fleischmann (Schriftführer), Hugo Winkelmann (Kassier) und die Herren Dr. Jul. Bittner, Chormeister Viktor Keldorfer, Ehrenchormeister Adolf Kirchl, Kapellmeister Toni Konrath, Prof. Dr. Richard Stöhr, Prof. Jul. Stwertka, Doz. Dr. Egon Wellesz und J. V. v. Wöß. In der Generalversammlung kam der Antrag zur Beschlußfassung: An den Wiener Konzertverein ein offenes Schreiben zu richten, worin der Verwunderung Ausdruck verliehen wird, daß im heurigen Konzertprogramm wieder kein lebender österreichischer Komponist mit einem seiner neuen oder neueren Werke Platz gefunden hat, den namhaften Tages- und Fachblättern dieses Schreiben mit der Bitte um Veröffentlichung einzusenden und an das k. k. Unterrichtsministerium eine Eingabe zu richten, es möge allen staatlich subventionierten Konzertinstituten nahelegen, in Hinkunft die lebenden österreichischen Komponisten in den Konzertprogrammen ausreichender zu berücksichtigen. — Gegenstand der Generalversammlung bildete ferner die vom Wiener Tonkünstlerverein mittlerweile eingeleitete großzügige **Hilfsaktion** zugunsten der durch den Krieg in Not geratenen Tonkünstler und deren Angehörigen, der durch freiwillige Spenden, Sammlungen mittels Blocks usw. die notwendigen Mittel zugeführt werden sollen. Der Wiener Tonkünstlerverein selbst stellte sich mit einer Spende von 10 000 K an die Spitze dieser Aktion.

— *Von den Konservatorien.* Das *Heidelberger* städt. subv. Konservatorium der Musik hat die Feier seines 20jährigen Bestehens begangen.

— *Brahmsiana.* Frau Marie von Bülow erhebt Einspruch gegen die Darstellung in Kalbecks Brahms-Biographie über das Verhältnis Hans von Bülows zu Brahms.

— *Musikhören bei Tieren.* Aus Kassel wird uns geschrieben: Der Artikel: „Ueber Musikhören“ bei Tieren ruft mir Beobachtungen ins Gedächtnis, die ich kurz mitteilen will, da sie vielleicht nicht ohne Interesse sind. Ein Amtsbruder liebte Musik, konnte aber selbst wenig auf dem Klavier spielen. Er freute sich jedesmal, wenn ihm Amtsgenossen, die ihn auf seinem Dörfchen besuchten, etwas Hausmusik bieten konnten. Ein eigentümliches Verhalten zeigte sein prächtiger schottischer Schäferhund. Dieses Tier ließ sich keineswegs durch das Klavierspielen stören. Sobald aber Kirchenmusik oder Musik ähnlichen Stils, namentlich aber Stücke in Moll vorgetragen wurden, brach er in klägliches Geheul aus. Ich habe diese Beobachtung an dem Hunde in vier Jahren öfters machen können. Jedesmal zeigte der Hund dasselbe Verhalten. Er beruhigte sich sofort, wenn in Dur übergeleitet wurde. Ein ähnliches Verhalten konnte ich bis jetzt an anderen Hunden nicht beobachten. H. M., Lehrer.

— *Vom Völkerschlachtdenkmal.* Im März d. J. erließ der Deutsche Patriotenbund an alle Tondichter Deutscher Zunge ein Preisausschreiben zur Gewinnung von Tondichtungen, die sich zum Vortrag im Dom des Völkerschlachtdenkmals eignen. An diesem Preisausschreiben haben sich 237 Bewerber mit 304 Werken beteiligt. Das Preisgericht, bestehend aus den Herren Prof. H. Jüngst, Dresden, Dr. Walter Niemann, Sigfrid Karg-Elert, Königl. Musikdirektor Wohlgemuth und Geheimrat Thieme in Leipzig, wird nunmehr über die 6 Preise zu entscheiden haben, in Anbetracht der zahlreichen Einsendungen ist die Beurteilung gewiß eine schwierige Aufgabe.

— *Preiserteilung.* Der Kölner Geiger *Rothschild* hat das diesjährige Mendelssohn-Stipendium für ausübende Künstler erhalten; eine lobende Erwähnung wurde bei der Konkurrenz dem Pianisten F. Malata-Köln zuteil. Stipendien erhielten ferner Pianist E. Zuckmayer, der Komponist E. Schulhoff und der Klarinettist Völker.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Den Musikverlegern Kgl. Württemberg. Hofmusikverleger *Ernst Eulenburg, Max Robert Forberg* und Herzogl. Sächs. Hofmusikalienhändler *Karl Reinecke,* sämtlich in Leipzig, ist, wie die „Signale“ melden, der preußische Rote Adlerorden 4. Klasse verliehen worden. Man wird nicht fehlgehen, diese Auszeichnung als eine Anerkennung der Verdienste zu betrachten, die sich die genannten Herren um die Deutsche Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek in Berlin erworben haben.

— Die Leitung des Braunschweiger Hoftheaters hat Hofrat *Franz,* früher Schauspieler am Dresdner Hoftheater, dann Direktor des Theaters in Plauen, übernommen.

— Es bestätigt sich, daß die Pianisten Prof. *Karl Friedberg* und Prof. *Leopold Godowsky* als Kriegsgefangene in England festgehalten werden.

— Der Komponist und Dirigent *Paul Scheinpflug* ist in Rußland als Kriegsgefangener zurückbehalten und nach Wologda (bei Archangelsk) transportiert worden.

— Der amerikanische Gesangslehrer *Frank King Clark,* ist in Berlin, erst 43 Jahre alt, gestorben.

— Im Alter von nur 36 Jahren ist die frühere Karlsruher Kammersängerin *Ada von Westhoven-Robinson* in Baden-Baden gestorben.

— Der in Wien bekannte Gesangspädagoge *Albert Ernst* ist im 41. Lebensjahre auf den russischen Schlachtfeldern als Landsturm-Leutnant in der Front gefallen. Ernst war eine Zeitlang Musikreferent des „Fremdenblatt“ und bis zu seinem Tode musikalischer Korrespondent der „Münchener Neuesten Nachrichten“. Er gehörte zum Freundeskreise Wolfs und Bruckners und war mit dem berühmten Violinvirtuosen H. W. Ernst verwandt.

Besprechungen und Anzeigen

Pädagogische Werke. — Für Klavier.

J. Jiránek: *Neue Schule der Technik und des musikalischen Vortrags.* 9 Bände. *Universal-Edition,* Aktiengesellschaft, *Wien* und *Leipzig.* Ein wirklich wertvolles und für den Klavierpädagogen, ja auch zum Selbstunterricht, da es sich nicht um die Anfangsgründe des Klavierspiels handelt, sondern ein gewisses Maß von Technik voraussetzt, sehr geeignetes und lusterweckendes Studienwerk. Weil dem Verfasser nicht die technische Fertigkeit an und für sich, sondern die Erreichung eines schönen und tadellosen Vortrags und Bildung des musikalischen Geschmacks als das zu erstrebende Ziel erscheint, so hat er unter die Uebungsstücke, wobei jedes stets einen bestimmten Zweck verfolgt, und alle möglichen Formen der Technik berücksichtigt sind (sie sind in der Hauptsache den Etüdenwerken von Bertini, Berens, Czerny, Cramer, Clementi, Moscheles, Kalkbrenner u. a. entnommen), immer wieder entsprechende und gediegene Vortragsstücke von bedeutenden vorklassischen, klassischen und nachklassischen Komponisten gemischt, und den ganzen Stoff progressiv geordnet, phrasiert, mit Fingersatz und zum Teil mit ausführlichen Erläuterungen versehen. Viele Etüden sind vom Verfasser auch in verschiedener Bearbeitung gegeben, um eine möglichst vollständige, den modernen Anforderungen entsprechende Schule der Technik zu gewinnen. Das ganze Werk verfolgt das Ziel, den Klavierschüler in seiner technischen und musikalischen Ausbildung so weit zu bringen, daß er die Staatsprüfung im Klavierspiel mit gutem Erfolg bestehen kann. Das umfangreiche Werk (leider fehlt die Preisangabe) kann dem Klavierlehrer wie dem Schüler wirklich ebensoviel Freude als Nutzen bereiten und deshalb auch bestens empfohlen werden.

Algernon Asthon: *Sechs kleine und nicht schwere Etüden.* op. 142 (2.50 M.). Verlag von *F. E. C. Leuckart* in *Leipzig.* Diese melodischen Etüden machen die Arbeit des Schülers zur Lust, da sie ebenso fließend, wohl- und vollklingend geschrieben, wie instruktiv und die technische Ausbildung fördernd sind. *Sch.*

Für Geige.

Issay Barmas: *Die Lösung des geigentechnischen Problems.* Mit 27 Abbildungen und mehreren Uebungen. 4 M. *(Bote & Bock.)* Es ist erstaunlich, was in jüngster Zeit von denkenden Geigern über Violintechnik Gutes geschrieben worden ist. Junge Geiger können heutzutage viel Zeit und Mühe beim Studium sparen, wenn sie nicht nur „darauf los üben“, sondern auch Werke durchstudieren, die wie das Barmassche zum Heile der geigenden Mitmenschen veröffentlicht sind. Der Verfasser sagt unter anderem: „Zur Erlangung einer mühelosen Violintechnik ist absolute Lockerheit der Arme, Finger und Gelenke nötig, sowohl für die Bogentechnik (rechte Hand, rechter Arm) als auch für Fingertechnik (linke Hand, linker Arm).“ Zu loben ist die kurze, faßliche und sachliche Art, in der Prof. Barmas besonders zu werdenden Geigern redet. Auch die Uebungen zeichnen sich durch große Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit aus. „Jede überflüssige oder übermäßige Muskelanspannung schadet der Technik und somit auch dem Vortrage.“ Wenn vieles auch den Geigern bekannt ist über Haltung und Führung des Bogens, Aufsetzen der Finger der linken Hand etc., so ist nicht zu vergessen, daß die Barmasschen Lehren an junge Geiger gerichtet sind, bei denen nach gegebener Anweisung noch Rückfälle in alte Fehler zu gewärtigen sind; aber gerade für solche Geiger ist die knappe aber präzise Unterweisung von großem Nutzen. Oft werden dickleibige Etüdenwerke unter heißem Bemühen durchstudiert, ohne sonderliche Fortschritte zu bemerken, und mancher junge Geiger täte gut, im Studium zu verpusten und Kontrolle über Muskeltätigkeit zu halten. „Blinder Eifer schadet nur.“ „Nur so viel darf aus dem Fingergelenk auf die Saite gedrückt werden, daß die Saite in Berührung mit dem Griffbrett kommt“, jedes krampfhafte Anspannen der Fingermuskeln ist vom Uebel, ein Zuhochheben der Finger hemmt die glatte Spielweise. Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, „daß die Geige ohne die geringste Unterstützung der Schulter und des Armes gehalten werden muß.“ Die zahlreichen Abbildungen veranschaulichen in vorzüglicher Weise des Verfassers Ansicht über Geigen- und Bogenhaltung, Arm- und Fingerfunktionen. In dem Barmasschen Werke ist in gedrängter Form alles für einen Geiger Wissenswerte, soweit es die Technik betrifft, zusammengefaßt und es dürfte besonders jungen Geigern, die mitten im Studium stehen, ein wertvoller Ratgeber sein. Der Verlag Bote & Bock hat das Werk in einem schlichten, aber vornehmen Gewande erscheinen lassen.

Hans Schmidt, Konzertm. u. Domkantor zu Halle a. S.

Neue Klaviermusik.

Artur Holde: *Suite* 2 M. Verlag *Pabst, Leipzig.* Wir vermissen einen natürlichen Fluß der Melodie, deren Klarheit durch leiterfremde Töne und hastende Figuren im Baß beeinträchtigt wird. An Druckfehlern ist außerdem ein reicher Segen, namentlich in der Passacaglia.

Roberto Rossi: *Composizioni* à 1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen, Milano.* Die beiden uns vorliegenden Stücke, Serenata und Rivo di monte sind mit wirklicher Empfindung komponiert; störend wirken rhythmische Stockungen, die zu sehr den Eindruck des Reflektierten machen.

Renato Brogi: 3 *morceaux* à 1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen.* Drei sehr empfehlenswerte Stücke, die durch ihren geschickten Klaviersatz ein angenehmes Studieren ermöglichen, namentlich das hübsche „La Fileuse“; schwieriger, doch nur wegen des Tempos, ist „Saltarello“. Die vornehme „Etude de Concert“ ist ihrer Wirkung sicher.

Emil Söchting: *Zwei Klavierstücke,* op. 122 (Verlag *Heinrichshofen, Magdeburg*). Lied ohne Worte, 1 M., ausdrucksvoll und von reichem Klang, Moment de Valse, 1.20 M., von graziösem Fluß, wenn das Ineinanderspielen der beiden Hände richtig gemacht wird. Vom gleichen Verfasser und Verlag: Drei instruktive und leichte Rondinos à 1 M. Diese hübschen, leichtgeschürzten Rondinos bieten keine größeren Schwierigkeiten und sind bei flottem Spiel ihrer Wirkung sicher.

Eduard Walter: *Zwei Melodramen* à 1.50 (Verlag *F. E. C. Leuckart, Leipzig*). „Der lustige Trompeter“, für Deklamation, Pianoforte und Trompete; „Ein Musikant“, für Dekl., Pianoforte und Violine. In beiden Stücken ist eine dem Charakter des beigefügten Blas- bezw. Streich-Instruments besonders angepaßte Begleitmelodie zu vermissen.

Care Hirn: *Kompositionen für Klavier,* op. 1, 3 M.; op. 2, 2.50 M.; op. 3, 2 M. (Verlag von *Simrock, Berlin.*) Der Komponist ist sich noch nicht klar darüber, was er eigentlich will; es „brahmselt“ (op. 1, No. 5), „regert“ (op. 2, No. 3) und „griegt“ (op. 3, No. 2), aber ohne den entsprechenden geistigen Inhalt. Wenn die Erfindung versagt, setzt Chromatik und Modulation ein, aber ohne Plan und Ziel, wenigstens in op. 1. Valse mignonne in op. 2 hat einen hübschen Mittelsatz, auch „Am Spinnrocken“ (op. 3, No. 1) ist in seiner ungesuchten Art ganz gut gelungen. Es wäre dem Komponisten zu empfehlen, sich eher Mozart zum Vorbild zu nehmen und einfachere Pfade zu wandeln.

Alfred Rothberger: *Humoreske,* 1.50 M. *(J. H. Zimmermann, Leipzig).* In bombastischem Einherschreiten ist hier ein falsches Pathos ganz gelungen nachgemacht. Bei richtiger Auffassung des humoristischen Inhalts wird das mittelschwere Stück Eindruck machen.

Otto Rippl: *Valses poëtiques,* op. 21 (Verlag von *Gebr. Hug & Co., Leipzig*) 2.50 M. Freunden eines vornehmen Walzers sei dieses Heft empfohlen. Die Melodie ist einfach und ungesucht und zeichnet sich durch eleganten Fluß aus. Nur in No. 3 wirkt das Herumläuten auf *e—f* eintönig. Eine geschickte Hand zeigt der Komponist im Klaviersatz, wo die Melodie sich meist auf beide Hände in zwanglosem Ineinanderspielen verteilt. Sehr wirkungsvoll ist das Schlußstück mit der feinen Reminiszenz an den Anfang. Die Schwierigkeiten sind unbedeutend, der Verlauf der Melodie ist durch den Druck für das Auge deutlich gemacht. *F.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 3 bringt an erster Stelle ein Lied: Der sterbende Soldat von *Christian Knayer* in Stuttgart. Wir hatten kürzlich unseren Lesern auch Kompositionen zugesagt, die sich auf die große Zeit, in der wir leben, beziehen. Hier ist ein Lied, das textlich zwar nicht aus dem Augenblick heraus erstand, aber keinen Geringeren als Liliencron zum Dichter hat. Sein ergreifendes Gedicht ist gültig für alle Zeiten. Das Erschütternde des Krieges ist befreit vom Entsetzlichen durch die Kraft des echten Dichters. Knayer hat ein Wagnis unternommen, diese Worte in Musik zu setzen; aber jeder wird es fühlen, daß der Wurf ihm gelungen ist. Keiner wird ohne Ergriffenheit dies Lied singen und hören. — An zweiter Stelle steht ein kleines, feines Stimmungsbild für Klavier von *M. J. Erb* in Straßburg. Das Albumblatt darf auch ein Blatt aus dem Zeitbuche genannt werden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 17. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 29. Oktober, des nächsten Heftes am 12. November.

Dur und Moll

— *Unbekannte Kompositionen Rossinis.* Wir lesen: Es gibt nicht weniger als 150 Werke des Meisters, die bisher unbekannt geblieben sind. Als der Schöpfer des „Barbier von Sevilla“ im Jahre 1868 gestorben war, hatte seine Witwe zwar die Absicht, die hinterlassenen Kompositionen sofort zu veräußern, aber sie stellte derartig hohe Ansprüche, daß kein Verleger sich imstande sah, die Werke zu kaufen. Erst im Jahre 1873 erschien ein Käufer. Allein er veröffentlichte dann nur vier Stücke von den 154 unbekannten Kompositionen des Nachlasses; alle Reklamationen der Witwe Rossinis blieben erfolglos. Dabei sind die hinterlassenen Arbeiten für das Wesen und das Temperament des Meisters höchst bezeichnend; sie zeigen, daß Rossinis unerschöpfliche Phantasie auch die heiteren und ironischen Intermezzi liebte. Schon die Titel der Kompositionen lassen das spüren. Sie spiegeln den von Rossini beliebten Wechsel der Stilarten, bei dem auch musikalische Ironie und Satire mitzuklingen scheinen. Unter den Walzern finden wir beispielsweise einen „Boudoir-Walzer“, einen „Antitanz-Walzer“, einen Trauerwalzer, einen „Valse torturée“, einen „hinkenden Walzer“, während unter den „Präludien“ Titel wie „Präludium des ancien régime“, „Präludium meiner Zeit“, „Anspruchsvolles Präludium“, „Hygienisches Präludium“, ferner ein „ländliches“, ein „krampfhaftes“, ein „ungefährliches“ und ein „Zukunftspräludium“ zu finden sind. Der ganze Handschriftschatz gliedert die 154 Kompositionen in 16 Bände, darunter vier mit 74 Gesangsstücken, ein „Album der Nichtigkeiten“ für Klavier, eine Hymne an Napoleon III., eine Fanfare „Die Krone Italiens“, einen Band mit 12 Klavierkompositionen für „jugendliche Kinder“, ein gleicher Band für „aufgeweckte Kinder“, vier „hors-d'oeuvre“ (Radieschen, Anchovis, Gurken, Butter), sodann die „vier Bettler“ (Feigen, Nüsse, Mandeln, Rosinen) und noch eine große Reihe von Klavierstücken.

*

Das europäische Konzert.

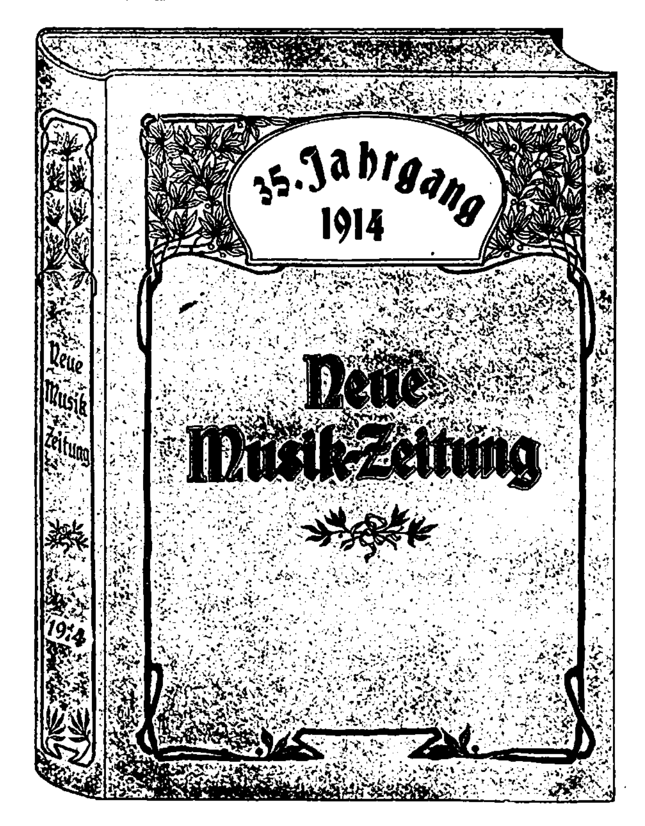
England, das ränkereiche,
Das spielt die erste Geige.
Frankreich, gebläht vom Deutschenhaß,
Begleitet's auf dem Kontrabaß.
Der Zar pfeift auf dem letzten Loch,
Mitspielen tut er aber doch.
Belgien in seinen Nöten
Geht flöten.
Der deutsche Michel, forsch und barsch,
Bläst allen vieren nun den Marsch.
Der Marsch heißt jetzt wie allezeit:
„Üb' immer Treu und Redlichkeit.“
(Deutsche Sängerbundesztg.)



Kunst und Unterricht

Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw.

Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.



Kleiner Anzeiger





Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

1915 Heft 4

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Beethoven als Klavierspieler.

Von Dr. KONRAD VOLKER (Greiz).

III.

Das war der Jüngling, der im November 1792, das Herz voller Sehnsucht nach großen Taten, in Wien einzog. Graf Waldstein hatte ihm kurz vor seiner Abreise die zu Höchstem anspornenden Worte ins Stammbuch geschrieben: „Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen." Und auch sonst glaubte man in Bonn an eine große Zukunft des jungen Virtuosen. Ja Neefe schwärmte in Speziers Berliner musikalischer Zeitung bereits von ihm prophetisch als von einem der ersten Klavierspieler der Zeit. Aber an einen Aufstieg von so unerhörter Schnelligkeit, wie es der des Klavierspielers Beethoven in Wien wurde (der Komponist Beethoven hatte, wie ich schon hervorhob, weit härter um Anerkennung zu ringen), wird auch er kaum gedacht haben. Schon nach Jahresfrist galt Beethoven fast unumstritten als der erste Klavierspieler Wiens. Vom Bonner Hofe, vor allem wohl vom Grafen Waldstein, mit Empfehlungen ausgestattet, hatte er Aufnahme in den Häusern der musikliebenden Wiener Aristokratie gefunden, zuerst bei dem Baron Gottfried van Swieten, einem um das Wiener Musikleben hochverdienten Kunstfreunde, in dessen Hause er oft noch in vorgerückter Stunde „zum Abendsegen" aus Bachs wohltemperiertem Klavier vorspielen mußte, dann aber vor allem bei dem feingebildeten und im besten Sinne vornehmen Fürsten *Karl Lichnowsky*, den er selbst später als seinen wärmsten Freund bezeichnete und von dessen liebenswürdiger Gattin, die ebenso wie ihr Gemahl vorzüglich Klavier spielte, er lachend erzählte, sie habe ihn fast mit großmütterlicher Liebe erziehen wollen und das sei so weit gegangen, daß oft wenig gefehlt habe, so hätte sie eine Glasglocke über ihn machen lassen, damit kein Unwürdiger ihn berühre oder anhauche. Weiter sind zu nennen der Graf Browne, und die Fürsten Kinsky, Lobkowitz, Esterhazy, Liechtenstein, Schwarzenberg. Alle diese Adeligen hielten mehr oder weniger die Musikfäden der Kaiserstadt in ihren Händen. Konzerte im heutigen Sinn gab es noch nicht, die Großen in der Kunst wurden vielmehr in erster Linie bekannt durch ihr Auftreten in den Salons solcher musikalischen Mäzene. Daß Beethoven hier Eingang fand, war naturgemäß geeignet, seinen Aufstieg zu fördern. Aber auch andere als er hatten in den Soireen der Aristokraten geglänzt, und trotzdem eine überragende Höhe nicht erreicht. Das Wesentliche war eben doch die künstlerische Persönlichkeit. Bisher war der junge Klavierspieler nur eine Lokalgröße der kleinen Residenzstadt Bonn gewesen. Wie war es möglich, daß er in der glänzenden Metropole der Kunst, die von Klaviergrößen wimmelte, in so überaus kurzer Zeit den höchsten Gipfel erstieg? Vor Jahresfrist noch hatte der größte der musikalischen Geister in Wien gelebt. Seine zahlreichen Schüler und neben ihnen eine große Anzahl anderer blendender Virtuosen beherrschten das Feld. Wie konnte Beethoven sie fast alle binnen Jahresfrist hinter sich lassen? Es war neben seiner Größe die Wirkung des Kontrastes, die ihm so schnellen Sieg brachte. Der Kaplan Junker hatte in seinem Aufsatz davon gesprochen, daß Beethoven sich seinen eigenen Weg bahnen wolle. Beethoven hatte es schon getan. Neefe gab den Anstoß, die Macht des Beethovenschen Genius und seine zähe Energie brachten Fortbildung und Vollendung. Ueber die einzelnen Stadien der Entwicklung ist leider nichts überliefert. In Stunden der Einkehr wird der junge Künstler, ein Meister der Selbsterziehung, unermüdlich an seiner Vervollkommnung gearbeitet haben. Sie ist um so bewunderungswürdiger, als ihm jedes unmittelbare Vorbild fehlte. Aber ebenso natürlich ist dabei, daß er sich ganz abweichend von der Regel entwickelte und daß er demgemäß, wie wir ebenfalls von Junker wissen, nach seinem eigenen Geständnis bei den von ihm gehörten guten Klavierspielern das nicht fand, was er erwartet hatte. Man denkt da unwillkürlich zuerst an den Abt Sterkel, den Typus einer damals weitverbreiteten Gattung. Aber selbst Mozart würde ihn nicht voll befriedigt haben, auch wenn er ihn in seiner ganzen Größe gehört hätte. Einsam und fern von der Hochflut des Klavierspiels hatte er seinen eigenen Stil gefunden. Seiner musikalischen Weltferne hatte er also ein gut Teil seines Eigensten zu verdanken. Er war ein anderer wie sie alle. Mozarts Spiel war die verkörperte Feinheit und Anmut. Ein dionysischer Geist, der Licht- und Liebesgenius der musikalischen Welt, war er vor allem ein Meister edler, gesangvoller Empfindung, zarter Kantilene und abgeklärter Heiterkeit. Ihm eiferten die Besten nach im damaligen Wien, wenn sie die Schönheit seines Spiels auch nie erreichten. Die Mittelmäßigeren verzerrten à la Sterkel seine besten Eigenschaften in Weichlichkeit, bloße Gefälligkeit oder gar kindische Tändelei oder beschränkten

sich auf glitzernde Eleganz und brillante Passagenfiguren, vergaßen über der allein selig machenden Form den Inhalt und führten damit allmählich eine völlige Verflachung und Veräußerlichung des Spiels herbei. Diese Virtuosen bildeten die Ausartung der Schule der „Galanten", jener glänzenden Musikervereinigung, die in Mozart ihren Kulminationspunkt gehabt hatte und deren Vorzüge mit den zart gebauten Wiener Instrumenten der damaligen Zeit eng verbunden waren. Noch regierten ihre Vertreter in Wien, vornehme und solche der bezeichneten reinen Oberflächenkultur. Und in dieses Konsortium platzte nun mit Beethoven der erste große Naturalist des Klavierspiels hinein, schon von Mozart verschieden, den Vornehmen der Galanten noch ferner und der Hauptkategorie der gefeierten Klavierspieler, den Formhelden und den Virtuosen des Süßlichen und Niedlichen, gar vollkommen entgegengesetzt. Seine Devise war Kraft, Großzügigkeit, Tiefe der Auffassung, Kühnheit und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und die reichste und eindringlichste Klangfülle und Farbenpracht. Dazu kam die Unendlichkeit seiner Ideen und seine gewaltige Gestaltungskraft, die unter seinen Händen melodische Linien von stärkster Eindrucksenergie auf das Klavier zauberte. So griff er den Hörern unmittelbar an die Seele, so wie es selbst ein Mozart mit seinem schönen Ebenmaß nicht erreicht hatte. Unübertrefflich war sein Legato, gefördert durch seine Orgelstudien, tief ergreifend sein Vortrag der Adagios. Dabei war er nicht etwa von vornherein nur Dichter am Klavier. Der Reiz zum Technischen, die „stolze, lachende Freude an der Bändigung des Mechanismus", hat ihn während seiner Laufbahn als Klavierspieler nie völlig verlassen. Man erkennt dies schon aus dem größten Teile seiner Klavierkompositionen, die doch in der Hauptsache nur einen Niederschlag seiner Tätigkeit als Klavierspieler bilden und bei denen zwar der dichterische Gedanke selbstverständlich mehr und mehr die führende Rolle übernahm, daneben aber doch die Behandlung technischer Probleme immer wieder hervortritt. So war der Klavierspieler Beethoven Dichter und Virtuos zugleich, und daß er den Virtuosen nicht unterdrückte, hob seinen Ruf bei denen, die mehr dem Technischen zuneigten, während die anderen, tiefer Beanlagten, sich durch die virtuose Seite seines Spiels, da sie sich nicht in den Vordergrund drängte, vielmehr dem Höheren angepaßt war und nie eine Erniedrigung zu bloß äußerlichem Glitzern und Glänzen verspüren ließ, im Genusse der eigentlichen Schönheiten nicht beeinträchtigt fühlten.

Einige interessante Sondereigentümlichkeiten seines Spiels hat uns sein Lieblingsschüler Ries in seinen Erinnerungen überliefert. Danach blieb er gewöhnlich fest im Takt, nur selten trieb er das Tempo ein wenig an, mitunter hielt er dagegen in seinem Crescendo das Tempo mit Ritardando etwas zurück, was eine sehr schöne und höchst auffallende Wirkung hatte. Oft gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgendeiner Stelle einen wundervollen, schlechterdings unnachahmlichen Ausdruck, aber äußerst selten setzte er Noten oder eine Verzierung zu. Ein sogenanntes Essentiale des Virtuosen, die leichte, glatte Tonführung, wie sie die Galanten besonders schätzten, ging ihm dagegen — nach der Ueberlieferung — fast völlig ab. Besser gesagt: er lehnte sie ab. Daß er sie vermochte, wenn er wollte, hat seine Nachahmung des Sterkelschen Spiels gezeigt. Sein echtes Spiel aber war kein flaches Säuseln, Gleiten und Schweben, nein, es tönte voll wie Orgelklang und erinnerte, orchestral in seinen Klangschattierungen, weit mehr an ein Dröhnen, Rauschen, Rollen, Stampfen. Die zarten Wiener Flügel erzitterten unter ihm und, ungeduldig wie er war, drängte er reformatorisch auf Instrumente, die seinem Wesen angepaßt wären. Streicher, der Jugendfreund Schillers, der mit seiner Gattin Nanette, der Tochter des hervorragenden Augsburger Klavierbauers Stein, zu den Intimen Beethovens gehörte, verließ deshalb das Weiche, zu leicht Nachgebende der anderen Wiener Instrumente und verlieh seinen Instrumenten mehr Gehaltiges, Elastisches, damit der Virtuose, der nach Beethovens Art mit Kraft und Bedeutung vortrug, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Drucken und Abzügen mehr in seiner Gewalt hatte. Er verschaffte dadurch, nach dem Berichte Reichardts, des Berliner Kapellmeisters und Goethefreundes, seinen Instrumenten einen größeren und mannigfaltigeren Charakter, so daß sie jeden Virtuosen, der nicht bloß das Leichtglänzende in der Spielart suchte, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen mußten. Den Himmelstürmer Beethoven aber befriedigten auch sie bald nicht mehr. Auch seine Hände, schwer, breit und derb, kaum eine Dezime spannend, waren, trotzdem er sie wie Keiner in seiner Gewalt hatte, an sich für das Leichte, Glatte nicht geschaffen, die Finger hatten zudem alle fast die gleiche Länge, so daß es schien, als seien neben dem kleinen Finger die anderen, der Daumen ausgenommen, vorn abgehackt. So war er auch hier von der Natur nicht zum „Galanten" geschaffen. Dazu kam, daß selbst Ries und Schindler, gewiß zwei seiner Getreusten, ihm den Vorwurf nicht ersparen konnten, daß er — ein Staatsverbrechen bei den Galanten — bisweilen nicht delikat genug spiele und die erforderliche Klarheit vermissen ließe. Hat er doch selbst als Lehrer auf vollendete Sauberkeit und Delikatesse beim Spiel viel weniger Wert gelegt, als auf Ausdruck und innerliche Erfassung des Tonstücks. Ihm, dem ersten bitterlich ernsten Musiker, mußte das Aeußerliche höchstens ein Mittel zum Zweck, nicht aber Selbstzweck sein. Ries schreibt, diese Lehrmethode seines Meisters bestätigend, in seinen Erinnerungen: „Wenn ich in einer Passage etwas verfehlte oder Noten und Sprünge, die er öfter recht herausgehoben haben wollte, falsch anschlug, sagte er selten etwas; allein wenn ich am Ausdrucke, an den Crescendos usw. oder am Charakter des Stückes etwas mangeln ließ, wurde er aufgebracht, weil, wie er sagte, das erstere Zufall, das andere Mangel an Kenntnis, an Gefühl oder an Achtsamkeit sei. Ersteres geschah auch ihm gar häufig, sogar wenn er öffentlich spielte." So auch einst beim Grafen Browne und dabei fungierte die „großmütterliche" Fürstin Lichnowsky als strafende Gerechtigkeit. „Eines Abends", berichtet Ries über diese lustige kleine Begebenheit, „sollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (a moll op. 23) spielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich diese Sonate nie mit ihm geübt hatte, so erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber diese vorzutragen. Man wendete sich an Beethoven, der endlich sagte: ‚Nun, Sie werden sie wohl so schlecht nicht spielen, daß ich sie nicht anhören dürfte.' So mußte ich. Beethoven wendete wie gewöhnlich mir um. Bei einem Sprunge mit der Hand, wo eine Note recht herausgehoben werden soll, kam ich daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürstin Lichnowsky, die mir gegenüber auf das Klavier gelehnt saß, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele sagte Beethoven: ‚Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen. Der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen.' Später mußte Beethoven spielen und wählte die d moll-Sonate (op. 31), welche eben erst erschienen war. Die Fürstin, welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, stellte sich nun hinter seinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Takte 53 in 54 verfehlte Beethoven den Anfang, und anstatt mit zwei Noten herunterzugehen, schlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (drei bis vier Noten zugleich) im Heruntergehen an. Es lautete, als sollte ein Klavier ausgeputzt werden. Die Fürstin gab ihm einige nicht gar sanfte Schläge auf den Kopf mit der Aeußerung: ‚Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muß der Meister bei größern Fehlern mit vollen Händen bestraft werden.' Alles lachte und Beethoven zuerst. Er fing nun aufs neue an und spielte wunderschön, besonders trug er das Adagio unnachahmlich vor." Konkurrenten und auch so manche sonstige Herren vom Fach betonten natürlich solche kleine Schwächen

des Beethovenschen Spiels im Uebermaß und putzten neiderfüllt den neuen Stern in trockenster Schulmeistermanier herunter. Seine Art zu spielen tadelten sie als rauh, hart, gewaltsam und übertrieben. Seinen reichlichen Pedalgebrauch, der doch im Bestreben, neue koloristische Wirkungen hervorzurufen, seine volle Berechtigung hatte, rügten sie als eine die Klarheit des Spiels beeinträchtigende Manier. Hatte doch Mozart nur ganz selten das Pedal gebraucht. Wie konnte sich der Neuling erfrechen, von dieser Norm abzuweichen! Vor allem aber rümpften sie ihre gelehrten Nasen über den angeblichen Mangel an Sicherheit und Korrektheit bei der Beethovenschen Technik. Ja manche von ihnen machten sich, in ihrer Nörgelwut von Stufe zu Stufe schreitend, schließlich dadurch vor der Nachwelt unsagbar lächerlich, daß sie Beethoven überhaupt den Rang eines Pianisten absprachen. So äußerte sich Pleyel 1805 in geradezu rührender Naivität: „Il n'a pas d'école, il ne faut pas le regarder comme un pianiste." Das Große an dem Selfmademan Beethoven, vor allem seine stolze Männlichkeit, seine tiefe Innerlichkeit, seine hinreißende Leidenschaft und die Gewalt seiner musikalischen Gedanken, erkannten sie nicht oder wollten sie nicht erkennen. Er hatte (wie alle schöpferischen Geister) eben das Verbrechen begangen, sich keiner der bestehenden Methoden unterzuordnen, also keiner Schule anzugehören. Darum mußte er verfehmt sein. Die „A. M.-Z." marschierte als Ruferin im Streit voran. In Bonn hatte schon der große Cellist Bernhard Romberg, sonst um Beethoven vielfach verdient, über sein Spiel genörgelt. Auch Cherubini, der feine Italiener, an sich der Beethovenschen Muse im allgemeinen zugeneigt, war mit dem Klavierspieler Beethoven unzufrieden. Selbstverständlich hatten an ihm auszusetzen die beiden damals besonders gefeierten Klaviermeister Gelinek und Wölffl. seine — Hauptkonkurrenten, von seiner Art himmelweit verschieden. Ich komme noch auf sie zu sprechen. Aber sogar Tomaczek, der hervorragende Prager Kritiker, der ihn, obwohl keineswegs sein Freund, doch, kaum daß er ihn gehört, den Riesen unter den Klavierspielern nannte und damit eine rühmliche Objektivität bewies, konnte nicht umhin, zu bemerken, daß Beethoven noch größer geworden wäre, wenn er bei ihm gelernt hätte. Das musikalische Laienpublikum der vornehmeren und verständnisvolleren Art, weniger mit Fachwissen belastet, war hier, wie das ja in der Kunst überhaupt so häufig zu finden ist (die Kämpfe Richard Wagners bieten ein klassisches Beispiel aus der neueren Zeit), unbefangener wie die Zünftler. Es ließ sich den Blick durch die wenigen Schlacken, die am Feuer des Genius lagen, nicht trüben, sondern huldigte dem Gewaltigen in wärmster Begeisterung.

IV.

In einer Beziehung aber konnten selbst die schärfsten Gegner des Klavierspielers Beethoven ihm die Bewunderung nicht versagen, das war sein Stegreifspiel. Auch die fanatischsten Mozart-Schwärmer stellten ihn hier direkt neben ihren Abgott und erbrachten damit den Beweis, daß er ihm überlegen war. Man kann ohne Uebertreibung — auch einem Liszt gegenüber — sagen, daß Beethoven der größte Improvisator auf dem Klavier gewesen ist, den die Welt gesehen hat. Hier konnte er aus der unerschöpflichen Ideenwelt, in die sein Genius hineinschaute, ungehindert und in freiem Flusse die Tonmassen hervorzaubern, und der hinreißende Eindruck dieser Phantasien überwältigte wie ein Wunder trotz allen Widerstrebens selbst seine ärgsten Feinde. Jetzt ist seit langem die Improvisation als selbständige Kunst ausgestorben, zu Beethovens Zeit bildete sie eine eigene Disziplin und stand im Mittelpunkt der musikalischen Vorführungen. Der Hörer empfand es als einen besonderen Reiz, das Schaffeu des Künstlers gleichsam mitzuerleben, er sonnte sich in den immer neuen Lichtwellen, die der Künstler im unmittelbaren Erfassen der genialen Intuition vor ihm dahinströmen ließ. Beim mittelmäßigen Künstler, der meist nur vorbereitet an der Hand einer Skizze improvisieren konnte, war die Wirkung selbstverständlich nur eine halbe. Beim Genie wie Beethoven zeigte sie sich dagegen in voller, alles überwältigender Macht. Immer neue wundersame Gebilde entstanden unter seinen Händen, sie klangen mit den alten ineinander, teilten sich, strahlten aus Variationen über Variationen wieder und wuchsen endlich hinan zum unendlichen Meer. Ein Dämon schien dieser Mann, wenn er so, wie fern von der Welt, seinem Genius huldigte. „Seine Gesichtsmuskeln schwollen an", erzählt John Russell, „und seine Adern traten hervor, das ohnehin wilde Auge rollte noch einmal so heftig, der Mund zuckte und Beethoven hatte das Aussehen eines Zauberers, der sich von den Geistern überwältigt fühlt, die er selbst beschwor." So hat er die Kunst der Improvisation auf unerreichte Höhen geführt und ihr damit zugleich den Todesstoß gegeben. Denn mit ihm war sie als selbständiger Zweig der Musik dahin.

Schon Mozart hatte vor Beethovens Fantasien in bewundernder Erregung gestanden. Damals war Beethoven noch ein Jüngling von 17 Jahren. Wie mächtig mußten erst die Fantasien des gereiften Mannes die Hörer packen! *Czerny* berichtet dazu aus dem Jahre 1796: „Seine Improvisation war im höchsten Grade brillant und staunenswert; in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte." Der alte Enthusiast *Schenk* aber, rühmlichst bekannt als Komponist des Dorfbarbiers, ein echter, feinfühliger Musiker, derselbe, der einst, als Mozart zum ersten Male seine Zauberflöten-Ouvertüre dirigierte, in überströmender Begeisterung auf den Knien zu ihm gerutscht war und ihm die Hand geküßt hatte, geriet noch nach 40 Jahren in Bewegung, wenn er der ersten Fantasie gedachte, die er von Beethoven (nicht lange nach dessen Eintreffen in Wien) gehört hatte: „Nach einigen Anklängen und gleichsam hingeworfenen Figuren, die er unbedeutsam so dahingleiten ließ, entschleierte der selbstschaffende Genius so nach und nach sein tiefempfundenes Seelengemälde. Von den Schönheiten der mannigfaltigen Motive, die er klar und mit überreicher Anmut so lieblich zu verweben wußte, war mein Ohr zur beständigen Aufmerksamkeit gereizt, und mit Lust überließ sich mein Herz dem empfangenen Eindrucke; während er sich ganz seiner Einbildungskraft dahingegeben, verließ er allgemach den Zauber seiner Klänge und mit dem Feuer seiner Jugend trat er kühn (um heftige Leidenschaften auszudrücken) in weit entfernte Tonleitern. In diesen erschütternden Aufregungen wurde mein Empfindungsvermögen sehr getroffen. Nun begann er unter mancherlei Wendungen mittels gefälliger Modulation bis zur himmlischen Melodie hinzugleiten, jenen hohen Idealen, die man oft in seinen Werken vorfindet. Nachdem der Künstler seine Virtuosität so meisterhaft beurkundet, verändert er die süßen Klänge in traurig-wehmütige, sodann in zärtlich-rührende Affekte, dieselben wieder in freudige bis zur scherzenden Tändelei. Jeder dieser Figuren gab er einen bestimmten Charakter, und sie trugen das Gepräge leidenschaftlicher Empfindung, in denen er das eigene Selbstempfundene rein aussprach. Weder matte Wiederholungen, noch gehaltlose Zusammenraffung vielerlei Gedanken, welche gar nicht sich zusammenpassen, noch viel weniger kraftlose Zergliederung durch fortwährendes Arpeggieren (worüber das Gefühl des Hörers ein Schlummer überschleicht) konnte man gewahren. In der Ausführung dieser Fantasie herrschte die größte Richtigkeit; es war ein heller Tag, ein volles Licht. Mehr als eine halbe Stunde war ver-

strichen, als der Beherrscher seiner Töne die Klaviatur verließ. Diese unermeßliche Fantasie, mit der er das Ohr und das Herz zu fesseln und den Geschmack zu reizen wußte, lebt noch frisch in meiner Seele." Auch *Tomaczek* fühlte durch Beethovens „großartiges Spiel und vorzüglich durch die kühne Durchführung seiner Phantasien" sein Gemüt „auf eine ganz fremdartige Weise erschüttert", ja „im Innersten gebeugt" und stellte ihn im Improvisieren direkt neben Mozart, was man, wenn man seine fast überschwängliche Mozart-Verehrung bedenkt, als den Gipfel des Lobes ansehen muß. Wenn ihn Beethovens sogenannte „kühne Absprünge" beim Fantasieren störten, so war das ein Gebiet, auf das er dem Größeren nicht zu folgen vermochte. Ein anderer gleich ihm objektiver und vornehmer Kritiker, *Mosel*, war hier weitblickender, als er in Schurichts Wiener Musikzeitung, etwa um die gleiche Zeit, ohne Einschränkung die für Beethovens Spiel in hohem Maße charakteristischen Worte schrieb, Beethoven stelle alle Pianisten durch die erhöhte Kraft und das sprühende Feuer seines Spiels in den Schatten und seine Phantasien zögen durch den Strom der dahinrauschenden originellen Ideen alle Kunstfreunde unwiderstehlich an.

Während Beethoven sich gegen seine Intentionen auch durch schuldige Rücksichten nie zum Klavierspielen bewegen ließ, ja im höchsten Maße ausfällig werden konnte, wenn man ihn zum Klavierspielen zwingen wollte (charakteristisch für ihn ist hier vor allem jene bekannte Begebenheit, die sich auf dem schlesischen Landsitze des Fürsten Lichnowsky in Grätz abspielte: Beethoven war dort zu Besuch. Man bat ihn, vor den anwesenden französischen Offizieren zu spielen. Er lehnte das als eine knechtische Arbeit ab. Trotzdem setzte man ihm arg zu und drohte ihm schließlich (im Scherz) mit Hausarrest. Da sprang er auf, stürzte hinaus und rannte bei Nacht und Nebel eine Stunde weit zur nächsten Stadt, von wo er wie ein gehetztes Wild nach Wien zurückkehrte), fing anderseits oft seine Phantasie an nur wenigen Tönen, die er ganz zufällig auf dem Klavier anschlug, Feuer und er konnte dann, wenn niemand daran gedacht hatte, daß er spielen würde, stundenlang träumend, wie fern von Raum und Zeit, sich seinen Phantasien hingeben. Köstlich schildert John Russell, mit welchem Raffinement ihn seine Freunde, die das wußten, zum Spielen brachten. „Ich hörte ihn spielen", schreibt er, „allein es so weit zu bringen erfordert in der Tat Klugheit, so groß ist sein Abscheu gegen alles, was einer ausdrücklichen Aufforderung ähnlich sieht. Hätte man ihn geradezu gebeten, der Gesellschaft diese Gefälligkeit zu erzeigen, so würde er es rundweg abgeschlagen haben, man mußte ihn mit List dazu bringen. Jedermann verließ das Zimmer, ausgenommen Beethoven und der Herr des Hauses, einer seiner vertrautesten Bekannten. Beide führten . . . ein Gespräch miteinander . . . der Herr berührte wie ganz zufällig die Tasten auf dem offenstehenden Pianoforte, neben welchem sie saßen, fing allmählich an, eine von Beethovens Kompositionen zu durchlaufen, machte dabei tausend Schnitzer und verstümmelte in aller Geschwindigkeit eine Passage so arg, daß sich der Komponist herbeiließ, seine Hand auszustrecken und ihn zurechtzuweisen. Nun war's gut, die Hand war einmal auf dem Pianoforte, sein Freund verließ ihn sogleich unter einem Vorwand und begab sich zu der Gesellschaft, die im nächsten Zimmer, von wo aus sie alles hören und sehen konnten, geduldig den Ausgang dieser langweiligen Verschwörung erwartete. Beethoven, allein gelassen, setzte sich nun selbst ans Pianoforte. Anfangs tat er nur dann und wann einige kurze und abgebrochene Griffe, gleichsam als fürchte er bei einem Knabenstreich ertappt zu werden. Aber nach und nach vergaß er alles um sich her und verlor sich ungefähr eine halbe Stunde lang in einer Fantasie, deren Stil äußerst abwechselnd war und sich besonders durch plötzliche Uebergänge auszeichnete (!). Die Liebhaber waren hingerissen . . . ." So packte ihn auch einst im Kreise seiner Freunde das berühmte Motiv aus dem Schlußsatze der Eroica. Die Variationen erklangen. Immer neue kamen hinzu. Und schließlich hatte er zwei Stunden lang über die wenigen Töne in unendlicher Mannigfaltigkeit phantasiert und mit den wechselndsten Schattierungen ein Wunder nach dem andern aus dem Reiche seines Genius entboten. Aehnliches berichtet Ries über die Entstehung des letzten Satzes der Appassionata: „Bei einem . . . Spaziergange, auf dem wir uns so verirrten, daß wir erst um 8 Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt und teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: „Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der letzten Sonate eingefallen." Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate . . ." Ein andermal besuchte Beethoven *Treitschke*, den Dichter des Fidelio, um die auf seine Anregung neugestaltete Florestanarie einzusehen. „Was ich nun erzähle", schreibt Treitschke über diesen Besuch, „lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam abends gegen sieben Uhr zu mir. Nachdem wir anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe. Sie war fertig, ich reichte sie ihm. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich statt zu singen tat, und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten zu spielen, heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Fantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasierte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns teilen wollte, wurde aufgetragen, aber er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich und auf das Mahl verzichtend eilte er nach Hause . . ." Und einer besonders lieben Freundin, die zugleich viele seiner Klavierkompositionen meisterhaft und mit feinstem Verständnis vortrug, seiner verehrten „Dorothea-Cäcilia", der Baronin *Ertmann*, hat der Meister mit seinen Tönen sogar über einen jener furchtbaren Schmerzen hinweggeholfen, die den Menschen für jeden Trost unzugänglich zu machen pflegen, es war der Schmerz über den Verlust ihres letzten Kindes. Nach dessen Beerdigung konnte sie keine Tränen finden. Alles Zureden war vergeblich. Da brachte sie General von Ertmann zu Beethoven und der spielte ihr so lange, bis sie zu schluchzen begann und damit der starre Bann gebrochen war. Sie selbst hat später zu Mendelssohn, der sie 1831 in Mailand besuchte, die bezeichnenden Worte gesprochen: „Er sagte mir alles und gab mir auch zuletzt den Trost." So überwältigend wirkte das Spiel des Mannes, dem die Banausen die Würde eines Pianisten absprechen wollten. Selbst *Reichardt*, gewiß gegenüber Beethoven ein Skeptiker, hat erzählt, wie der Gewaltige einmal wohl eine Stunde lang vor ihm (im Hause der Gräfin Erdödy) aus der innersten Tiefe seines Kunstgefühls in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der himmlischen Kunst mit Meisterkraft und Gewandtheit herumphantasiert habe, daß ihm wohl zehnmal die heißesten Tränen entquollen seien und er zuletzt gar kein Wort hätte finden können, ihm sein innigstes Entzücken auszusprechen. Endlich will ich aus den mannigfachen sonstigen Erzählungen über die Wirkung der Beethovenschen Improvisationen noch eine humoristische Episode herausgreifen, nämlich eine Szene aus einem von dem vortrefflichen Geiger und Beethoven-Freunde *Schuppanzigh* 1797 veranstalteten Konzerte, in dem der Meister mitwirkte. Ries hat sie uns überliefert: „Am nämlichen Abend spielte Beethoven sein Klavier-

quintett mit Blasinstrumenten. Der berühmte Oboist Ramm von München spielte auch und begleitete Beethoven im Quintett. — Im letzten Allegro ist einige Male ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ramm sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es possierlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder ins Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt."

Beethoven wußte wohl, wie tief und nachhaltig der Eindruck seiner Improvisationen war. Er beschränkte sich deshalb in den Konzerten auch mehr und mehr darauf. Ries ließ er „klavierspielen", er selbst phantasierte. Wie sehnte man sich oft danach, diese Fantasien für die Ewigkeit festzuhalten. Denn ein Göttliches ging mit jeder von ihnen verloren. Und doch war es bei Beethoven nicht wie bei anderen großen Künstlern, denen die Ideen, über die sie improvisierten, alsbald aus der Phantasie wieder entschwanden. Als einmal ein Hörer in dieser Meinung den Verlust so vieler tiefer und erhebender Gedanken beklagte, lächelte Beethoven überlegen und wiederholte zum größten Staunen der Anwesenden sofort seinen Vortrag. „Dieser merkwürdige Vorgang", schreibt Bekker hierzu in seinem geistvollen Beethoven-Werk, „an sich fast noch rätselhafter als die Gabe des Phantasierens selbst, offenbart die unbegreifliche Bewußtheit, mit der Beethovens Geist auch im scheinbaren Dämmerzustand arbeitete. Wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, daß die anscheinend mit dem Moment des Entstehens verwehte Improvisation für Beethoven die Bedeutung einer Vorstudie, einer vorläufigen Zusammenfassung neuen Gedankenmaterials bedeutete. Als Künstler war er eine zu haushälterische Natur, um einmal gewonnene Schätze achtlos in den Wind zu streuen. Was ihm der Erhaltung wert schien, bewahrte er für größere Zwecke auf, so daß in Wirklichkeit weniger verloren gegangen sein dürfte, als eine flüchtige Betrachtung vermuten läßt."

Neben seinem freien Phantasieren erregte Beethoven vornehmlich Aufsehen durch die unübertreffliche Sicherheit seines a vista-Spiels. Seiner Leistungen bei der ersten Vorführung der Pleyelschen Trios in Bonn habe ich schon gedacht. In Wien hatte er ebenfalls Gelegenheit, mit dieser Sonderkunst hervorzutreten, zumal bei Erstaufführung von neuen Kammermusikwerken, woran er sich häufig beteiligte. Besonders einmal kam er beinahe in den Verdacht, mit dem Teufel im Bunde zu stehen, als nämlich eins der schweren Quartette des von ihm sehr geschätzten Kammermusik-Komponisten Förster zum ersten Male gespielt wurde und er, ebenso wie bei den Pleyelschen Trios, über die Fehler der geschriebenen Stimmen einfach hinweglesend seinen Klavierpart richtig durchführte. Weiter berichtet Wegeler von einer schwierigen Komposition Philipp Emanuel Bachs, die Beethoven von einem ungarischen Grafen im Manuskript vorgelegt erhielt und zu dessen größtem Staunen a vista genau so vortrug, wie Bach selbst sie gespielt hatte. Und als ihn beim a vista-Spiel eines anderen Tonstücks Wegeler darauf hinwies, er habe es ja so schnell gespielt, daß es schlechterdings unmöglich gewesen sei, die einzelnen Noten zu sehen, erhielt er die für die Größe Beethovens bezeichnende, gelassene Antwort: „Das ist auch nicht nötig; wenn du schnell liest, so mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, du siehst oder beachtest sie nicht, wenn dir nur die Sprache bekannt ist."

(Fortsetzung folgt.)

Zum 10. Todesjahr von Anton Dvořák.

Eine kurze Würdigung seines Schaffens und persönliche Erinnerungen von ALFRED PELLEGRINI (Dresden).

Seit Glucks, Webers und Wagners reformierendem Geiste, der das national-deutsche Empfinden in der Musik zum Erwachen und Leben brachte, lenkten stets diejenigen Komponisten die besondere Aufmerksamkeit auf sich, die in ihren Werken das Nationalelement zum Ausdruck brachten. Der italienische Einfluß, der sich in früherer Zeit auch bei allen nichtitalienischen Komponisten geltend machte und mehr oder weniger eine Schablonenmusik zur Folge hatte, zog sich immer mehr und mehr in die Grenzen seines Vaterlandes zurück. (Trotzdem übt die italienische Musik noch immer bei allen Völkern eine gewisse Zugkraft aus.)

Wie bei den Germanen traten auch bei den Slawen Männer hervor, deren Zunge, die bisher durch den Geschmack eines traditionell erzogenen Musikpublikums gehemmt war, nun gelöst wurde und die jetzt in ihrer Muttertonsprache zu reden begannen, um die Eigenarten ihres impulsiven Empfindens in der Musik zu enthüllen. Zu den Meistern, die eben dadurch in der Musikgeschichte eine besondere Stellung einnehmen, gehört nun auch der bedeutende tschechische Komponist Dr. Anton Dvorák, dessen Todestag (1. Mai) in diesem Jahre zum zehnten Male wiederkehrte.

So wie bei den Italienern die melodische Linienführung mit der gesangstechnischen Koloraturkunst, bei den Deutschen der tiefe geistige Inhalt und harmonisch interessante Modulationen besonders scharf ausgeprägt sind, so ist es bei den Slawen hauptsächlich der eigenartige Rhythmus, die Betonung auf den leichten Taktteil (Arsis), der den Kompositionen eine bezwingende Leidenschaft verleiht.

Anton Dvorák wurde am 8. September 1841 in Mühlhausen bei Kralup in Böhmen geboren. Sein Vater war Fleischhauer und eifriger Musikdilettant, der seinen Beruf oft durch die Musik vernachlässigte. Die Jugendzeit Dvoráks war glücklich und da der Knabe bald auffallendes Musiktalent zeigte, erhielt er von dem dortigen Kantor, Joseph Spitz, den ersten Violinunterricht. 1853 kam Dvorák nach Zlonitz, um die deutsche Schule zu besuchen und wohnte bei seinem kinderlosen, in guten Verhältnissen lebenden Onkel, der sich des Knaben liebevoll annahm. Hier wurde Anton Lehmann sein Musiklehrer; bei ihm lernte Dvorák das Violin- und Violaspiel, sowie Klavier und Orgel. Auch theoretische Kenntnisse brachte ihm Lehmann bei. Dvorák machte rasche Fortschritte. 1854 übersiedelten seine Eltern gleichfalls nach Zlonitz und übernahmen ein einträgliches Gasthaus mit Fleischerei. Der junge Dvorák durfte sich nun ganz der Musik widmen und ging in die deutsch-böhmische Stadt Böhmischbrod, wo er auch in der Schule gut vorwärts kam und unter der Leitung des dortigen Kantors der Jakobikirche F. Hancka in die tieferen Geheimnisse der Musikwissenschaft eingeweiht wurde. Namentlich im Orgelspiel erlangte er eine große Fertigkeit, so daß er seinen Lehrer in der Kirche oft vertreten konnte. Nach einem Jahre kehrte er ins Elternhaus zurück. Inzwischen hatten sich die Familienverhältnisse unangenehm verändert. Unverschuldeterweise gerieten seine Eltern in mißliche Lage und schweren Herzens mußten sie ihrem Sohne die Aussichtslosigkeit des Weiterstudiums in der Musik mitteilen, weil die Mittel dazu nicht ausreichten. Das war ein harter Schlag für den jungen Dvorák! Er mußte in das Geschäft seines Vaters eintreten, gab sich jedoch in seiner freien Zeit mehr als je der Musik hin.

Zwischen der Arbeit am Fleischhauertisch und dem Notenpulte verging wiederum ein Jahr. Der alte Lehmann erreichte es endlich, daß der Vater und der Onkel dem fleißigen Jungen einen zweijährigen Kursus an der Orgelschule in Prag ermöglichten. Im Herbst 1857 kamen Vater und Sohn in einem Leiterwagen nach Prag. Die Orgelschule stand unter der Direktion eines Deutschen, namens K. Pietsch, eines ausgezeichneten Kontrapunktisten. Um sich in der deutschen Sprache zu vervollkommnen, besuchte Dvorák gleichzeitig die deutsche Fortbildungsschule der Franziskaner. Ein Jahr später starb Pietsch, sein Nachfolger wurde Leopold Zwonař, der dann von dem Konservatoriumsprofessor Joseph Krejči abgelöst wurde.

Da sich die Verhältnisse der Eltern Dvoráks, die unterdessen nach Kladno übergesiedelt waren, immer ungünstiger gestalteten, kam eine böse Zeit für den Studierenden, denn jede Unterstützung blieb aus. Die Studien mußten infolgedessen abgebrochen werden, doch ließ der junge Künstler sich nicht entmutigen. Er wurde Mitglied des Musikvereins „Cäcilie", dem Anton Abt als Dirigent vorstand. So wurde Dvorák mit vielen guten Musikern bekannt und erhielt dadurch Schüler. Nach den unter vielen Entbehrungen absolvierten Studien an der Orgelschule trat er 1859 in die Kapelle des temperamentvollen Dirigenten Komzák ein. Zu jener Zeit entstanden die ersten Kompositionen größeren Stils. In Arbeit und Sorgen vergingen wieder einige Jahre,

die manche Veränderung im Musikleben mit sich brachten. (Wagner-Epoche!) In Prag entstand der große Gesangverein „Hlahol" und die „Umělecká Beseda" (Künstler-Vereinigung) und 1862 das böhmische Theater. Hier wirkte der Kapellmeister Johann Mayr, der einen besonderen Scharfblick für gute Kunstkräfte hatte und nach vielen Bemühungen die ausgezeichnete Komzák-Kapelle für das böhmische Theater verpflichtete. Auf diese Weise kam Dvorák als Violaspieler mit einer „glänzenden" Gage von monatlich 18 Gulden (!) in das Theater. Er mußte wieder Unterricht erteilen, das war aber seine Stärke nicht. Er war für das freie Schaffen, was ihm aber wegen Mangels eines Klaviers sehr erschwert wurde. In dieser Zeit half ihm der Komponist Karl Bendel, zu dem sich Dvorák flüchtete, wenn er arbeiten wollte. 1864 übersiedelte er zu seinem Freunde Moritz Anger, dem späteren Kapellmeister des böhmischen Nationaltheaters. Anger besaß ein altes, zerdroschenes Spinett. Außer Dvorák wohnten ein Sänger, zwei Studenten und ein Fremdenführer dort. Die Gesellschaft hinderte ihn am Arbeiten und als am Spinett eine Saite nach der anderen gesprungen war, verließ er dies Heim und ging zu einer weitläufig verwandten Familie. 1865 begann er die Symphonien und Kammermusikwerke der Klassiker zu studieren und wandte sich schließlich den Formen der neuromantischen Schule zu.

In seinem Schaffen kam nun eine Art Gärungsprozeß, er geriet mit sich selbst in Konflikt, materielle Sorgen und manche Enttäuschung machten ihm das Leben recht sauer. In dieser Gedrücktheit nahm sich Dr. Ludwig Procházka, ein eifriger Vertreter des Fortschrittes und der Ausbreitung der nationalen Kunst, seiner an. 1870 gab Procházka eine böhmische Musikzeitung „Hudební Listy" heraus und vereinigte damit sämtliche Geistesgrößen der Nation; auch Dvorák wurde diesem Kreise zugezogen. Man begann sich für dessen Werke zu interessieren und namentlich Procházka gab dem jungen Komponisten manchen guten Rat. Als der Gesangverein „Hlahol" unter Leitung Bendels zum ersten Male Dvoráks „Hymnus" aufführte, fand die Komposition eine so begeisterte Aufnahme, daß Dvorák mit einem Schlage bekannt wurde. Der Erfolg spornte ihn zu neuem Schaffen an. Er schrieb nun die Oper „Král a Uhlíř" (Der König und der Köhler), die ebenfalls sehr günstig aufgenommen wurde. Um 1872 waren schon einige Symphonien und größere Kammermusikwerke entstanden. Hand in Hand mit seinen künstlerischen Erfolgen gingen auch seine materiellen Lebensverhältnisse. Sein Theatergehalt war auf 29 Gulden (!) gestiegen. Am 17. Februar 1873 verheiratete er sich mit seiner Lieblingsschülerin Anna Čermák und gründete so ein eignes Heim. Seine Ehe, der einige Kinder entsprossen, war sehr glücklich. 1873 gab er auch seine Stelle am Nationaltheater auf und wurde Organist an der St. Adalbertkirche zu Prag. Seine Es-dur-Symphonie erwarb ihm ein Staatsstipendium von 400 Gulden, und Dvorák erregte durch diese Arbeit die Aufmerksamkeit der Wiener Musikkommission, in der sich u. a. Johannes Brahms, Eduard Hanslick und Johann Herbeck befanden. Das Stipendium wurde ihm später in erhöhtem Maße noch viermal verliehen! Brahms begann sich außerordentlich für ihn zu interessieren, dessen „Mährische Zwiegesänge" er dem Verleger Simrock in Berlin zur Veröffentlichung vorschlug; sie fanden großen Anklang und Simrock beauftragte Dvorák mit der Komposition von slawischen Tänzen. Diese Arbeit kam nun 1878 heraus und verbreitete sich über die ganze Welt. (Erschienen später auch für Orchester effektvoll instrumentiert.)

Nun begannen bessere Zeiten und Dvorák konnte ganz der Komposition leben. Er erhielt viele Aufträge und berühmte Musiker, u. a. Dr. Hans Richter, verbreiteten seine Werke. Am 10. März 1883 kam in London sein „Stabat mater" zur Aufführung, der Meister dirigierte selbst. Er schrieb für England noch verschiedene Kantaten. („Das Feiertagskleid", „Die heilige Ludmilla" usw.) Die sich nun einstellenden materiellen Erfolge ermöglichten den Kauf eines Gutes in Böhmen Auch mit Ehren und Auszeichnungen wurde er bedacht. (1889 Ritter der eisernen Krone, 1891 Ehrendoktor der tschechischen Universität, Ehrendoktor der Universität Cambridge, 1898 Verleihung der Medaille für Kunst und Wissenschaft) Im Frühjahre 1889 wurde der Meister Kompositionsprofessor am Prager Konservatorium, jedoch verblieb er hier nur zwei Jahre, um dem ehrenvollen Rufe nach New-York als Direktor des Konservatoriums Folge zu leisten. Nun stand er auf der Höhe seines Lebens, doch der Born seines Schaffens versiegte deshalb nicht. In Amerika entstanden viele seiner schönsten Werke, u. a. die Symphonie in e moll („Aus der neuen Welt") und das prächtige Konzert für Violoncello mit Orchesterbegleitung. 1895 kehrte er in seine Prager Stellung zurück und wirkte dort unter der Leitung des bekannten Violinpädagogen Anton Bennewitz, als Kompositionsprofessor bis 1902. Nach Abgang Bennewitz' wurde er zum Direktor des Prager Konservatoriums gewählt, wo ein auserlesener Kreis namhafter Professoren, wie Otokar Ševčík, Johann Mařák, Joseph Lugert, Karl Knittel, Káan von Albest und Karl Stecker wirkten und das Konservatorium zu großer Blüte brachten, so daß eine ganze Reihe hervorragender Schüler in die Welt gesandt wurden. 1901 wurde Dvorák Mitglied des österreichischen Herrenhauses, eine ganz seltene Auszeichnung! In Prag beschäftigten den Meister hauptsächlich dramatische Werke, die ihm aber, wie allen absoluten Musikern, nicht den erwünschten Erfolg brachten. Sein letztes Werk war die Oper „Armida". Anfang 1904 begann Dvorák zu kränkeln, im Frühjahr wurde es besser, bis ihn am 1. Mai 1904, gerade als er beim Frühstück saß, ein plötzlicher Tod ereilte. Am 5. Mai wurde der Meister unter Beteiligung von ganz Prag und aufrichtiger Trauer der ganzen Musikwelt in imposantem Trauerzuge auf dem Vyschehrader Friedhof, auf dem alle Auserwählten der Nation beerdigt sind, in der Nähe Friedrich Smetanas begraben. Der Gesangverein „Hlahol" sang Teile aus seinem Requiem und in der Seelenmesse wurde Mozarts Requiem aufgeführt.

Wie schon erwähnt, war Dvorák als Symphoniker bedeutender, wie als Opernkomponist. Seine Arbeiten kann man in fünf Gruppen einteilen: I. Orchesterwerke: Symphonien D dur, A dur, F dur, Es dur, e moll; symphonische Dichtungen: „Das goldene Spinnrad", „Die Taube", „Der Wassermann", „Die Mittagshexe". Ouvertüren: „In der Natur", „Karneval", „Othello". Orchesterserenaden, Klavierkonzert, Violinkonzert und Cellokonzert mit Orchesterbegleitung. II. Vokalwerke: Psalm 149, Das Hochzeitshemd, Die Erben des weißen Berges, Jubiläumskantate, Hymnus, Te Deum, Missa solemnis, Stabat mater, Die heilige Ludmilla, Requiem, Männerchöre, gemischte Chöre mit und ohne Begleitung, viele Lieder, Duette und biblische Gesänge. III. Kammermusikwerke: 8 Streichquartette, 3 Klaviertrios, 2 Streichquintette, 1 Klavierquintett, 2 Klavierquartette, Sonaten für Violine, Cellostücke, Orgelkompositionen. IV. Klavierwerke: Schottische Tänze, Slawische Tänze (auch für Orchester), Silhouetten, Menuette, Walzer, Legenden, Balladen, Humoresken, Suiten, Impromptus, Capriccios, Skizzen „Aus dem Böhmerwald", Mazurken, Nationalweisen (Furiant, Polka, Dumka), Thema mit Variationen, Slawische Rhapsodie und Romanzen. V. Dramatische Werke: Opern „Der König und der Köhler", „Der schalkhafte Bauer", „Dimitrij", „Dickschädel", „Jakobin", „Der Teufel und die Käthe", „Rusalka", „Armida". — Die Oper „Rusalka" ist sein bestes dramatisches Werk. Bei „Der Teufel und die Käthe" finden wir etwas Wagnerschen Einfluß; „Dickschädel" und „Der schalkhafte Bauer" gehören in das Gebiet tschechischer Nationalmusik, ähnlich Smetanas „Verkaufte Braut".

Dvorák zeichnete sich als Mensch durch ungeheuchelte Frömmigkeit aus (er besuchte täglich die Frühmesse) und besaß persönliches Selbstbewußtsein. Er war nicht für das hohle Gesellschaftsleben geschaffen, sondern liebte ein trautes Heim mit seiner Familie und guten Freunden. Dvorák war, wie man zu sagen pflegt, ein guter Kern in rauher Schale. Oft konnte er herb und unnahbar, aber auch von herzlicher und gemütvoller Offenheit sein. Allen seinen Werken ist ein frischer, natürlicher Rhythmus eigen, sein lyrisches Empfinden geriet nie in Gemütsduselei. In der Instrumentation hat der Meister gewisse Aehnlichkeit mit Hektor Berlioz und Peter Tschaikowsky; er verstand es ausgezeichnet, wirksame Klangeffekte zu kombinieren. In seiner Vielseitigkeit, die sich auf jedem Gebiete der Musik meisterlich geltend macht, ähnelt er Mozart. In der Liedkomposition verband er geistreich Wort und Musik. Er empfand stets natürlich und impulsiv, so daß man seinen Werken nichts Gekünsteltes anmerkt. Auch in der Form zeigt sich Dvorák als genialer Meister.

Dvorák ist heute in der ganzen Welt anerkannt, seine Werke erbauen uns und spiegeln die Tiefe seiner Seele und seines Herzens wider. Im Auslande wird er fast mehr gepflegt, als in seiner Heimat, wo vor kurzer Zeit unbegreiflicherweise eine Gegnerschaft erstanden ist, die an seinen Werken zu mäkeln und seinen ehrlich verdienten Ruf zu schmälern sucht und dabei ganz vergißt, daß sie bei ihm viel lernen könnte. Dvorák wurde vielfach als Deutschenhasser geschildert und zwar von Leuten, die ihn persönlich nie kannten. Dem ist aber nicht so. Trotzdem er seine Nationalität nie verleugnete, schätzte er die Menschen nie nach ihrer Nationalität und Konfession, sondern nach ihrem Können. Wenn er seine deutschen Schüler hier und da im Zorn tschechisch anfuhr, so kam es nur daher, daß ihm diese Register in seiner Muttersprache geläufiger lagen. Beethoven, Mozart, Schubert und Weber hielt er hoch in Ehren. Wiederholt machte er uns auf den genialen Aufbau der Mozartschen und Weberschen Ouvertüren aufmerksam, an denen er sich direkt begeistern konnte. In steter Dankbarkeit gedachte er Brahms, der ihm zuerst die Veröffentlichung seiner Werke ermöglichte. Der bekannte Musikschriftsteller Hanslick in Wien schrieb einst über Dvorák: „Es sind durchaus deutsche Autoritäten, welche Dvorák aus seinem heimischen Dunkel gezogen und ihn als ein ungewöhnliches Talent begrüßt haben. Somit wird der lächerliche Argwohn widerlegt, als sei Dvorák ein von der national-tschechischen Partei in Schwung gebrachtes Renommee!"

Dvorák gehört somit trotz seiner nationalen Eigenart der ganzen musikalischen Welt! — Und im großen Krieg sind die nationalen Gegnerschaften zwischen Tschechen und Deutschen wenigstens wie Spreu vor dem Winde verflogen.

Persönliche Erinnerungen an die Unterrichtsstunden bei Meister Dvorák.

Zum Lehrer im wahren Sinne des Wortes war Dvorák nicht geboren, doch konnte man bei ihm insofern viel lernen, als jeder sich bemühte, ihm in seinen Arbeiten nachzueifern. Von seinen Schülern verlangte er Selbständigkeit in der Arbeit, wo er namentlich originelle Gedanken anerkannte. Die Schüler, die Dvorák in seine Klasse aufnahm und die besonders in Kontrapunkt gut beschlagen sein mußten, erfreuten sich bei den übrigen Kollegen einer gewissen Achtung. Auch ich hatte mit fünf Auserwählten das Glück, zu Füßen des Meisters sitzen zu dürfen. In den Stunden, die zu den interessantesten meiner Studienzeit am Prager Konservatorium gehörten, lernte man so recht Dvoráks Genialität, sowie seinen urwüchsigen Charakter kennen. Rasch wechselten Lob und Tadel; der Tadel wurde meist in recht drastischer Form erteilt. Die Schüler behandelte Dvorák wie Familienmitglieder; die Anrede „Du“ und „Sie“ gebrauchte er je nach dem Grade der Maßregelung. Er konnte sich über einen guten Einfall des Schülers ebenso freuen, wie der Schüler selbst, war aber auch imstande, ganze Partiturarbeiten erbarmungslos mit dem Bleistift zu zerkritzeln. Wehe, wenn Dvorák in Aerger geriet, wozu es nicht viel bedurfte! In der ersten Stunde, in der wir uns dem Meister vorstellten, betrachtete er uns erst eine geraume Weile etwas mißtrauisch hinter seinem Klemmer hervor und schien sich über jeden einzelnen schon ein gewisses Urteil bilden zu wollen. Plötzlich kam er auf mich zu, klopfte mir unaufhörlich auf die Schulter und stellte die mich überraschende Frage: „Wissen Sie auch, was Komposition ist; was Komponieren eigentlich heißt?“ Etwas verwirrt kramte ich meine arme Weisheit aus. Er aber schüttelte den Kopf und sagte, jedes Wort scharf betonend: „Komponieren heißt: aus wenig, viel — sehr viel machen!“ Man sieht, der Meister faßte sein Metier nicht weniger gründlich an, als der liebe Gott . . . — War der Meister mit unseren Arbeiten zufrieden, so erlaubte er uns, ihn nach den Vorträgen, die von 8—11 vormittags dauerten, ein Stück des Weges zu begleiten, dabei stritten wir uns förmlich, ihm irgend ein Buch tragen zu können. Auf diesen Wegen, wie auch in seinen Stunden, ereigneten sich oft köstliche Episoden, von denen ich einige hier schildern möchte:



ANTON DVOŘÁK.
Photogr. Atelier J. Mulac, Prag.

Wir waren schon eine Strecke mit dem Meister vom Konservatorium entfernt, als er sich hastig an uns wandte: „Ach, jetzt habe ich wieder meine Zigarre am Klavier liegen lassen, — zu dumm!“ — Die Zigarre aber war bereits in der Tasche eines Kollegen verschwunden, da wir uns allerhand von Dvorák als Reliquie aufbewahrten. Dieser Schüler meldete sich nun auch sofort, die Zigarre zu holen, lief zurück und brachte einen kleinen Stummel, den sich Dvorák zum Leidwesen des Kollegen seelenvergnügt anzündete.

Ein andermal begann es unterwegs stark zu regnen. Keiner hatte einen Schirm bei sich. Dvorák erzählte uns in begeisterten Worten von den praktischen Einrichtungen in Amerika, die er drüben kennen lernte. Die Straßen würden nach Nummern benannt u. a. m. Wir wagten nicht, den Meister zu unterbrechen und ihn auf das ausgiebige himmlische Naß aufmerksam zu machen, obgleich sich unsre frisch geschriebenen Manuskripte bereits in Wohlgefallen aufzulösen begannen. Als wir so ziemlich bis auf die Haut durchnäßt waren, hielt Dvorák plötzlich in seiner Rede inne und meinte ganz ruhig: „So, jetzt geht rasch nach Hause, Kinder, mir scheint, es hat angefangen zu regnen!“

Direktor Bennewitz leitete damals die Konservatoriumskonzerte, die in hohem Ansehen standen; kam Dvorák in die Orchesterproben, so beobachtete er in erster Linie die Kontrabässe und die Violen (sein ehemaliges Orchesterinstrument!). Hörte er nun irgend einen Fehler, so stellte er sich hinter den betreffenden Uebeltäter und schlug ihn bei der unheilvollen Stelle so lange mit der Hand auf die Schulter, bis die Stelle tadellos klappte und der arme Teufel förmlich in Angstschweiß gebadet war. Keiner von uns beneidete den Kollegen um diese Auszeichnung!

In die Stunden kam Dvorák ungemein pünktlich. Einmal ereignete es sich, daß noch kein Schüler in der Klasse war. Dvorák wartete geduldig. Ich war der erste Unglücksrabe, der sich einfand und machte mich auf ein Donnerwetter gefaßt, das auch sicher gekommen wäre, wenn nicht folgender Zwischenfall mich davor bewahrt hätte. Es war ein heißer Tag im Mai, wir hatten die Bewilligung in Hemdärmeln zu arbeiten; infolgedessen entledigte ich mich in der Türe beim Eintreten schon meines Rockes. Dvorák wollte gerade loslegen, als sein Blick auf meine neuen, praktischen Hosenträger fiel und er nun auf mich zukam. Ich dachte schon das Schlimmste! Plötzlich ersuchte er mich, ihm die Beschaffenheit der Hosenträger zu erklären, wonach er mir Geld einhändigte und mich bat, ihm das nächstemal ein gleiches Paar mitzubringen. Für den Rest des Betrages, es waren elf Kreuzer! solle ich mir Krenwürstel zum Frühstück kaufen. — Ich war heilfroh, daß der Meister durch diesen Kaufvertrag mein Zuspätkommen übersah. Meine anderen Kollegen, die nun nacheinander anrückten, bekamen aber ihre gehörige Moralpauke!

Ein andermal gab Dvorák einem Kollegen die Arbeit mit den heftig gesprochenen Worten zurück: „Sie sind ein großer Esel!“ — Der Kollege sagte nichts, nahm ruhig Hut und Rock und ging zu Dvoráks großer Verwunderung aus der Klasse. Als er schon im Hausflur war, lief ihm Dvorák nach und rief zur Treppe hinunter: „Also kommen Sie nur wieder herauf, Sie sind kein großer Esel!“ — Der Schüler kam und alles löste sich in Wohlgefallen auf.

Bei der Instrumentation eines Chorals für Blechbläser geriet Dvorák in großen Zorn. Andauernd rief er: „Nun, was fehlt denn hier noch?“ Wir zerbrachen uns schier die Köpfe; Harmonie, Takt, Instrumentation — alles war richtig und doch fuhr der Meister wild umher, uns mit seinen Händen und Kreide bearbeitend, so daß wir wie Müllergehilfen aussahen. Endlich erlöste er uns und sagte mit hoheitvoller Ueberlegenheit: „pi, pi, pianissimo muß es doch sein, ihr . . . . !“ Am nächsten Tag konnten wir uns bei der Orchesterprobe des Chorals von der Richtigkeit und dem Werte seiner Worte überzeugen.

Im Frühjahr war Dvorák gewöhnlich auf seinem Landgute, wo er neue Kompositionen skizzierte, die er im Winter ausarbeitete. Er war ein großer Natur- und Tierfreund. Sein Lieblingsvogel war die Taube, die er ja auch zur Grundlage seiner symphonischen Dichtung benützte. Eine Gesellschaft, in der ihm zufällig gebratene Tauben vorgesetzt wurden, verließ er mit verächtlichem Ausdruck in seinen Mienen.

In festlichen Gesellschaften fühlte sich Dvorák nicht wohl, er war die Bescheidenheit selbst! Als man einst ihm zu Ehren ein Festbankett gab und bereits alle Gäste versammelt waren, fehlte nur noch die Hauptperson des Tages, — Dvorák! Dieser saß aber unterdessen in der Küche des Hotels bei einem Topf Kaffee und war wenig geneigt, sein gemütliches Plätzchen mit dem blumengeschmückten Ehrenplatze der Festtafel zu vertauschen.

Einmal kam Dvorák mit einem verschmitzten Lächeln in die Klasse und erzählte: „Denkt euch, was mir gestern in meinem Stamm-Café passiert ist: kommt da der Oberkellner und sagt in einschmeichelndem Tone zu mir: Herr Doktor, der Herr da drüben, der Sie fortwährend beobachtet, ist ein berühmter Komponisten-Darsteller vom Varieté-Theater, der auch Sie kopieren und in seinen Vorstellungen darstellen möchte. — Rasch ließ ich mir die große englische Zeitung „Times“ geben und hielt sie, als ob ich lese, vor das Gesicht. Der Beobachter setzte sich nun in die andere Ecke; kurz entschlossen drehte ich mich ebenfalls um, bis er endlich das Zwecklose seiner Bemühungen einsah und enttäuscht das Caféhaus verließ. Neugierig bin ich aber doch, wie er mich nun darstellen wird. Vielleicht: Dvorák als Politiker!“ — Dabei lachte er vergnügt.

In unserer Kompositionsklasse war ein Bulgare mit langem Vollbart als Schüler, der aber nur als stiller Teilnehmer den

Vorträgen beiwohnen wollte. Einmal brachte er zufällig ein von ihm gearbeitetes Kompositions-Manuskript mit, das ihm Dvorák abverlangte. Nur zögernd wurde es ihm überreicht. Dvorák sah das Manuskript mit wachsendem Interesse, es waren des Schülers selbst bearbeitete bulgarische Volksweisen, die Dvorák sehr zu gefallen schienen, denn er sagte dem Bulgaren: „Von heute ab werden Sie mitarbeiten. Ich werde Ihnen helfen, hier müßig im Wege zu sitzen. Wenn Sie für Ihr Vaterland mit solch schönen Volksweisen nichts komponieren wollen, so gehen Sie lieber, es zu verteidigen!“

Von Dvoráks großer Gemütstiefe zeigt folgender Fall: Ein talentvoller Schüler, der ein „Adagio“ für Orchester komponiert hatte, starb an Typhus kurz vor seiner Absolvierung, wie vor der Aufführung seines Werkes. Trotzdem ließ der Meister das Adagio im Schlußkonzert aufführen und den Namen des Verstorbenen auf dem Programm mit einem Kreuz versehen. In der Generalprobe rief Dvorák bei diesem Adagio plötzlich: „Halt! Hier muß ich eine Verbesserung machen!“ und wollte eben damit beginnen, als er den Bleistift mit Bestimmtheit zurücklegte und sagte: „Nein, lassen wir es so, an dem Werke eines Toten will ich nichts mäkeln!“ — Bei der darauffolgenden Aufführung wetterleuchtete Ergriffenheit auf dem Antlitze Dvoráks und auch unsere Augen füllten sich mit Tränen. Diese Komposition empfahl Dvorák einem Verleger, der den Ertrag der armen Mutter des Verstorbenen zukommen lassen mußte.

Als Kaiser Franz Josef bei seiner Anwesenheit in Prag auch das Konservatorium zu besichtigen gedachte, mußte auch Dvorák wie üblich zur Begrüßung mit Ordensband und sämtlichen Auszeichnungen geschmückt erscheinen, was ihm wohl äußerst unbequem sein mochte, denn am Spätnachmittag meinte er erschöpft: „Ich liebe und verehre unseren Kaiser, laßt mich nun aber heraus aus dieser Ceremonie!“

In der Probe zu einem neuen Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung, die der betreffende Komponist leitete, war auch Dvorák zugegen. Plötzlich rief Dvorák laut, mitten in das Orchestertutti: „Violen, Hinaufstrich! Hinaufstrich!“ Die Spieler, es waren sechs an der Zahl, sagten, es sei Hinunterstrich ausdrücklich vorgeschrieben und auch der Komponist selbst verlangte bei diesem Einsatze Hinunterstrich. Beinahe wären sich Komponist und Dvorák in die Haare gefahren, als eine sonore Stimme aus dem Hintergrunde mit den Worten vermittelnd dazwischen fuhr: „Bitte, Herr Doktor, lassen Sie drei Mann Hinauf- und drei Mann Hinunterstrich spielen“, was auch wirklich geschah. Dvorák und sein Gegner waren zufrieden.

Eine Zeitlang, es war Anfang Mai 1903, war Dvorák gar nicht mehr mit unseren Arbeiten zu befriedigen. Die Natur grünte und blühte im hellen Sonnenschein und in des Meisters Kopfe schienen auch wundervolle Gedanken Wurzel fassen zu wollen, was man an dem jähen Stimmungswechsel erkennen konnte. Er war wie alle großen Meister von Stimmungen sehr abhängig. Ich brachte ihm meine Arbeit, eine Sonate für Violine und Klavier in a moll. Dvorák sah den Anfang an, murmelte etwas in den Bart, was immer einem Donnerwetter voranging und plötzlich begann er die erste Seite wütend mit Bleistift zu durchstreichen. (Wieder eine Reliquie mehr von ihm, dachte ich mir.) „Fangen Sie doch in der Begleitung nicht so einfach an, bringen Sie hier eine Gegenmelodie oder Imitation, überhaupt mehr Bewegung hinein; da, weg damit!“ — Ich nahm entsetzt mein schönes Manuskript und arbeitete für die nächste Stunde eine passende Gegenmelodie hinein, die ich eigentlich für den Durchführungssatz geplant hatte. Stolz reichte ich ihm meine Verbesserung, aber ich dachte in die Erde zu versinken, als der Meister loslegte: „Ja, was ist denn das für ein schwulstiger Anfang? Einfach beginnen, einfach!“ — und wieder fing der verflixte Bleistift sein grausames Vernichtungswerk an. Diesmal aber hätte ich gern auf diese Reliquie verzichtet; ich begann mich zu wehren und berief mich auf mein erstes Manuskript worauf freilich kaum noch etwas davon leserlich war. Dvorák ging auf meine Rechtfertigung gar nicht ein, gab mir rasch beide Entwürfe zurück und sagte: „Ja glauben Sie Pierluigi, oder wie heißen Sie gleich?“ — „Pellegrini“, sagte ich beklommen. (Dvorák verwechselte immer dann absichtlich meinen Namen mit dem des großen Pierluigi da Palestrina, wenn er mich versöhnen wollte!) „Ach ja, Pellegrini, glauben Sie, ich sei eine sich gleich bleibende Stimmungsmaschine? Ueberhaupt, bleiben Sie mir mit a moll im Mai vom Halse, bringen Sie die Sonate im Herbst wieder, arbeiten Sie jetzt etwas anderes, Es dur, Es dur — Frühlingsstimmung!“

Ein besonderer Klavierspieler war Dvorák nicht, doch hatte er im Partiturlesen eine eminente Fertigkeit und rasche Uebersicht. Gewöhnlich sang oder pfiff er die Hauptthemen mit, was zu drollig klang. Auf seine „Slawischen Tänze“ war er stolz. Einstmals sagte er uns: „Würde man mir mit dem Anerbieten kommen: Dvorák, da hast du eine Million, aber stelle die ‚Slawischen Tänze‘ als dein geistiges Eigentum in Abrede, — so würde ich die Million unbedingt ablehnen, denn diesen Tänzen verdanke ich meinen Ruf und sie sind es, die mich populär gemacht haben!“

Vor unsrer Absolvierung des Konservatoriums beschlossen sämtliche Kollegen ein Tableau mit ihren Photographien und dem Bilde des Meisters in der Mitte anfertigen zu lassen, um es Dvorák als Direktor zu verehren. Alles war abgemacht, nur die Hauptsache fehlte noch, nämlich Dvorák zum Photographieren zu bewegen. Jeder Versuch scheiterte. „Nichts gibt's Unsinn, Blödsinn!“ — Wir sagten, der Photograph würde zu ihm in die Wohnung kommen; aber da sprang er wild auf: „Wage er es nur, ich lasse den Kerl mit einem verminderten Posaunenakkord im grellsten Fortissimo an die Luft setzen. — Macht euer Tableau und laßt mich in Ruh!“ — Nun war guter Rat teuer! Erst versuchten wir, ihn unbemerkt mit einem Kodak zu knippsen, jedoch war dies im Zimmer unmöglich. So kamen wir auf eine andere Idee. Auf schlaue Weise verschafften wir uns ein allerdings etwas veraltetes Bild von ihm. Der Photograph fügte es ein und fertigte ein schönes Tableau mit passendem Rahmen. Nun kam der große Moment! — Nach der Schlußfeier überreichten wir Dvorák das Tableau. Zu seinem Erstaunen sah er sich selbst in der Mitte prangen. „Verflixte Kerle!“ entfuhr es ihm. Wir bemerkten in seinen Mienen eine Weile den Kampf zwischen Gut und Böse. In Anbetracht der Feststimmung gab er uns aber mit freundlichem Dank die Hand. Wir waren überglücklich!

Unsere Künstler.

Ludwig Wallbach †.

In Stuttgart ist im Alter von 82 Jahren, mitten in der Bewegung der kriegerischen Zeit, wieder ein Veteran zur großen Armee in aller Stille abberufen worden: Ludwig Wallbach. Er gehörte nicht zu den Großen im Reiche der Kunst, aber sein Wirken war stets von Erfolg begleitet und wird in den seiner Begabung gezogenen Grenzen noch weiterleben. Und das will nicht wenig sagen. Ludwig Wallbach war von Beruf aus Schauspieler, ehe er sich der Musik, der Komposition widmete. Als solcher gehörte er nicht weniger als 44 Jahre lang der Stuttgarter Hofbühne an, deren Ehrenmitglied er bei seinem Scheiden im Jahre 1895 wurde.

Ein Stuttgarter Kind, geboren am 5. März 1832, entstammte Ludwig Wallbach einer Künstlerfamilie. Sein Vater war von 1829—1872 in Stuttgart Hofschauspieler, schließlich Hoftheaterinspektor, seine Mutter, Katharina Wallbach-Canzi, eine glänzende Koloratursängerin. Kaum 16 Jahre alt, verließ Ludwig Wallbach das Elternhaus, das ihm als besonderes mütterliches Erbteil die musikalische Begabung mit auf den Weg gab, und versuchte sein Glück zuerst bei kleinen Theatern in Bayern und in der Schweiz. Am 1. Mai 1851 kam er an unser Hoftheater. Er spielte die Rollen der jugendlichen Helden und Liebhaber, um dann zu stets gesetzteren überzugehen, bis er mit Vorliebe schließlich typische Gestalten des Volkslebens von dem Charakter des kernhalten, biederen Lindenwirts in „Dorf und Stadt“ verkörperte.

Dem Mimen, so heißt es, flicht die Nachwelt keine Kränze. Als Liederkomponist hat sich Wallbach einen Namen gemacht, dessen Klang länger anhalten wird. Ihm fiel in den Schoß, wonach manch Größerer vergeblich trachtet: er wurde volkstümlich. Das Wallbach-Album, das die bekanntesten seiner Lieder enthält, ist beliebt. Und es sagte ein Musikalienhändler, daß ihm eine seltene Eigenschaft innewohne: „es gehe“!

Daß Wallbach Popularität erlangen konnte, verdankte er der Natürlichkeit und Schlichtheit seiner Musik. Er traf den Ton, den frohe Sangesbrüder anzuschlagen wünschen, sei es im trauten Kreise daheim, beim lustigen Becherklang oder auf fröhlicher Wanderung. So erklingen „Wie heißt König Ringangs Töchterlein“, „Was hör' ich rauschen im Walde“, „Margret am Tore“, „In den Winden verwehen die Lieder“ von vielen deutschen Zungen als Volkslieder, wie sein „Steig auf mein Falk“ weit bekannt geworden ist. In seinen letzten Gesängen (bei Carl Grüninger in Stuttgart erschienen) schlägt Wallbach ernstere Töne an, es ist wie eine Vorahnung vom Abschiednehmen darin. Wallbach war jung geblieben bis in die letzte Zeit. Als hoher Siebziger war er noch ein eifriger Jäger. In seinem Wesen lag Liebenswürdigkeit, und Takt, er war ein Kavalier. Diese Eigenschaften machten ihn im persönlichen Verkehr beliebt und man schätzte die Bekanntschaft dieses Menschen, mit dessen Scheiden nun wieder ein charakteristischer Künstlerkopf, den bis ins höchste Alter ein voller weißer Haarschmuck zierte, aus dem Stuttgarter Bilde verschwunden ist. Wir werden aber noch oft seiner gedenken.



Der Musikkritiker als Landwehrmann.

II.

„Post da?“ Vor dem Fensterchen des primitiven Raumes, der unter dem Zwang der Verhältnisse zur Kompagnieschreibstube ernannt werden mußte, taucht eine Anzahl dichtgedrängter bärtiger Gesichter auf, die erwartungsvoll hereinlugen. Seit mehr als einer Woche sind wir im Felde, ohne daß uns eine Zeile von daheim erreicht hätte. Die gewaltigen Truppentransporte und die Schwierigkeiten der Aufstellung dieser Massen haben — abgesehen von taktischen Bedenken — eine zuverlässige Organisation des Postdienstes bis jetzt verhindert. Nun erst ist laut Gouvernementsbefehl der Feldpostverkehr eröffnet, und nun hofft jeder auf ein Wort aus der Heimat. Ganz anders ist es als im Frieden, wo der Postempfang zwar auch zu den meistgeschätzten Annehmlichkeiten des Dienstes gehört, aber doch nicht die starke seelische Spannung weckt, wie im Kriege. Weiß doch keiner, wie sich inzwischen die Verhältnisse daheim gestaltet haben. Der eine hat ein Geschäft führerlos zurücklassen müssen, jener ein krankes Kind, ein dritter ist unmittelbar vor, mancher sogar erst nach dem Ausrücken Vater geworden und selbst die andern, die ihr Haus ordnungsmäßig bestellt haben und annehmen können, daß alles seinen ruhigen Gang geht, sind in Unruhe über das Befinden ihrer Lieben. Noch dauert es ein Weilchen, bis die Harrenden befriedigt werden können. Die Korporalschaftsführer müssen antreten und die soeben vom Bataillonsbureau geholten Sendungen für ihre Leute zur Verteilung in Empfang nehmen. Nicht jeder ist so glücklich, einen Brief oder eine Karte — auf in materieller Beziehung gehaltvollere Botschaft rechnet man noch gar nicht — heimzutragen in die Scheune, wo er sein Nachtlager aufgeschlagen hat. Dagegen haben einige Bevorzugte Zeitungen erhalten, die sofort in Gruppen gelesen oder auch vorgelesen werden. Sie sind zwar durchweg beinahe eine Woche alt, aber der Begriff der Aktualität existiert nicht für den Soldaten, er ist zufrieden, wenn er überhaupt noch einen Beweis für das Vorhandensein der alten Welt erhält, und so studiert er jedes Blättchen eifrig von der ersten bis zur letzten Zeile durch. Die Offiziere gesellen sich hinzu, sie sind ebenso von allem Verkehr abgeschnitten wie die Mannschaften, und die spärlichen Nachrichten über die neuesten Vorgänge auf dem Kriegsschauplatz kursieren vorläufig nur als unkontrollierbare Gerüchte.



L. WALLBACH †.
Hofphotogr. Albert Gaugler Nachf., Stuttgart.

Seltsam berühren die Mitteilungen über die Aufnahme der gefangenen Franzosen in Deutschland, namentlich in Frankfurt. Man hört und liest die Berichte, die fast unglaublich klingen und die doch der Art der Uebermittlung nach wahr sein müssen. Das Recht oder auch die Pflicht zum Mitleid dem überwundenen und gefangenen Feind gegenüber in vollem Maße zugegeben — wissen die Leute, die dort in Deutschland die verwundeten Franzosen hätscheln und verwöhnen, in welcher Weise diese Gegner gegen die Landsleute und Verteidiger ihrer Pfleger und Pflegerinnen vorgegangen sind, daß sie den Kampf nicht im Sinne eines regulären Krieges, sondern mit allen Mitteln einer heimtückischen, an exotischen Mustern herangebildeten fanatischen Grausamkeit geführt, daß sie die Waffe gegen deutsche Sanitätsmannschaften gebraucht haben, nachdem sie sich erst von ihnen verbinden ließen? Wissen sie, daß zu der nämlichen Zeit, wo man im Innern Deutschlands die gefangenen Franzosen päppelt, die deutschen Krieger unter Verzichtleistung auf die einfachsten Annehmlichkeiten des Daseins, oft mehrere Tage und Nächte ohne Schlaf, auf die primitivste Weise ernährt, für die Sicherheit dieser Samariterinnen wachen? Gewiß soll auch den feindlichen Verwundeten und Gefangenen geholfen werden, die Art aber, wie dies in einzelnen Fällen geschieht, muß bei den Deutschen, die draußen im Felde stehen, ein Gefühl der Verbitterung, zum mindesten doch der Beschämung über die Würdelosigkeit mancher Landsleute hervorrufen.

In der ersten Woche ist das Wetter uns günstig, wenn man anders die tropische Hitze als günstig bezeichnen kann. Manchem geht dabei unter der ungewohnten Last des Tornisters der Atem aus. Und doch wünscht man sich die Sonne bald zurück, als in der zweiten Woche ein mehrtägiger Regen einsetzt, der uns bis auf die Knochen durchnäßt und den Boden zu einer glitschrigen Lehmmasse aufweicht. Unsere Leute sind hinaufgezogen auf die nahegelegenen Anhöhen, um Schanzarbeiten zu verrichten. Verhaue werden angelegt, Schützengräben ausgehoben, Stacheldrahthindernisse aufgebaut — der Feind, der diese Höhen stürmen will, muß sich auf halbem Wege verbluten. Schanzarbeiten, Gefechtsübungen und Wachtdienst bilden abwechselnd die Tagesarbeit — vorläufig, bis die Situation ein ernsteres Eingreifen erfordert. Verantwortungsvoll und gefährlich genug ist auch der Wachtdienst in fast unmittelbarer Nähe des Feindes, dessen Kavallerie-Patrouillen und Spione — namentlich die in Zivil — schärfste Aufmerksamkeit fordern. Werden doch aus Orten, deren Bevölkerung als gut deutschgesinnt gilt, skandalöse Fälle von Auskundschaftung gemeldet. Je weiter wir vordringen, desto unsicherer wird der Boden, desto ungastlicher das Quartier, desto einfacher, auf das Notwendigste beschränkt, die Verpflegung. Wer von den behaglich Daheimsitzenden sich helfend für die Verpflegung betätigen will, der findet ein nahezu unerschöpfliches Arbeitsgebiet. Strapazen und Entbehrungen bleiben noch genug für den Soldaten und der Anwärter auf Liebesgaben sind viele — viele, deren Familien daheim von einer geringfügigen Unterstützung leben müssen und nicht daran denken können, den im Felde Stehenden mehr als das Nötigste zu senden. (Da wird eine freundschaftliche Botschaft des Frankfurter Magistrats an das heimische Landwehr-Regiment besonders willkommen sein.)

Mehrfach schon haben wir Quartier gewechselt, dabei immer innerhalb der Außenlinie unseres Standortes bleibend, dessen Turm zu uns herübergrüßt. Das Verhalten der Bevölkerung ist überall annähernd gleich, meist entgegenkommend. Einzelne typische französische Sprachwendungen darf man den Leuten nicht verübeln, unsere Mannschaften nehmen sie sofort scherzweise in ihren Sprachschatz auf und das „Salue“ wird zur ständigen Anrede. Am Tage haben wir vorläufig nichts zu befürchten, äußerste Vorsicht aber ist nachts auf Posten und Patrouillengängen geboten. Das „Halt, wer da“ der Wachmannschaften, das in Friedenszeiten oft einen scherzhaften Beiklang hatte, erhält jetzt einen furchtbar bedeutungsvollen Nachdruck — wehe dem, der nicht sofort steht und die Parole zu nennen weiß: der Landwehrmann, der hinsichtlich der Marschtüchtigkeit nicht mit der elastischen Ausdauer der jungen Mannschaft wetteifern kann, ist als Wachtposten unerbittlich streng und aufmerksam wie der schärfste Spürhund.

Wir gehen Patrouille durch die Nacht. Es ist ein schöner, klarer Augustabend, die Sterne funkeln mit leuchtender Klarheit, und einen Moment überkommt uns angesichts der ewigen Sterne das Gefühl der Nichtigkeit unseres Seins, der Sinnlosigkeit dieses gegenseitigen Zerfleischungsprozesses der Menschen, in dem wir jetzt als kleine Rädchen in einem tausendgliedrigen, mit unheimlicher Sicherheit arbeitenden Mechanismus funktionieren. Doch nur einen Augenblick fahren solche Gedanken uns durch den Kopf — es ist jetzt keine Zeit, zu philosophieren, die Situation fordert straffste Anspannung aller Sinne. Wir sind in ein Wiesengelände gekommen, die Abendnebel steigen schnell auf, bald sieht man kaum noch zwanzig Schritt weit, und gerade dieses Gelände ist für die Behauptung unserer Stellungen wichtig. Die Hand an der Sicherung des vorgeschobenen Gewehrs, schußbereit, schreiten wir geradeaus, um die Posten zu kontrollieren. An jeder Brücke sind Feldwachen aufgestellt, wir passieren die Verbindungswege, wobei wir im morastigen Boden oft tief einsinken, vorüber an phantastischen Baumformationen, die uns äffen und wegelagernde Feinde vortäuschen. Gespenstisch richten sich in einiger Entfernung einige mächtige Pappel-Silhouetten

am hellen Horizont auf, und die ruhelos wandernden Lichtstreifen des Scheinwerfers geben dem ganzen Nachtbild eine unheimlich lebendige Regsamkeit. Dazwischen leuchten die versteckten Lagerfeuer der Feldwachen auf . . .

Der nächste Tag bringt wieder Gefechtsübungen. Die Kompagnie, vor kurzem noch ein scheinbar willkürlich zusammengewürfeltes Gemengsel verschiedenartigster Elemente, hat sich jetzt formiert, schon stellt sie sich als geschlossene Einheit dar, die Gruppen und Züge sind aufeinander abgestimmt, der Exerzier-Mechanismus, allen entbehrlichen Rekrutendrills ledig, tut seine Schuldigkeit — niemand würde diesen Soldaten ansehen, daß sie noch vor zwei Wochen als höchst unkriegsmäßige Zivilisten umherliefen. Die ersten Tage der Woche verlaufen ziemlich gleichartig, fast garnisondienstmäßig — für den Abend aber steht allen eine besondere Ueberraschung bevor. Auf der Straße sammeln sich plötzlich Gruppen von Offizieren, die aufgeregt miteinander sprechen, Mannschaften treten hinzu, an der Bürgermeisterei wird ein Extrablatt angeschlagen und im Augenblick ist die Nachricht durch den Ort: die Mitteilung von einem großen entscheidenden Sieg unserer Truppen vor Metz. Kaum ist sie durchgedrungen, so folgt noch eine zweite über das Vordringen der Armeen in Belgien. Ein gewaltig erhebendes Gefühl durchströmt alle — das, woran zwar niemand gezweifelt, was aber jeder bis jetzt doch nur als Ahnung empfunden hatte, die Erwartung des siegreichen Vordringens unseres Heeres ist nun Tatsache geworden und der moralische Eindruck auf die im Felde Stehenden ist vielleicht noch wertvoller als die taktische Bedeutung dieses Schlages. Der Gedanke an den glücklichen Fortgang des Krieges wirkt elektrisierend auf alle, man denkt nicht mehr an die Gefahren, man sieht nur noch das glorreiche Finale. Der Druck der Ungewißheit schwindet, ein heller Lichtstrahl leuchtet in die Zukunft, und wenn wir auch noch nicht das Ende erkennen können, so sehen wir doch jetzt den Weg vorgezeichnet.

Am Sonntag vormittag ist Feldgottesdienst. Wir gedenken derer, die jetzt auf den Schlachtfeldern Lothringens und Belgiens schlummern und vor wenigen Tagen noch kräftig und frisch wie wir ins Leben hineinblickten. Doch nicht lange behalten die ernsten Gedanken die Vorherrschaft. Der Ruhetag ist dem Frohsinn gewidmet, Plauderei, Briefschreiben und Zeitunglesen füllen ihn aus und drüben aus dem gegenüberliegenden Appellplatz erschallen Sachsenhäuser Aeppelwoi-Gesänge. Bis neun Uhr hält die Fidelitas an — dann liegt das Dörfchen wieder in schweigender Ruhe und nur die Posten, die mit aufgepflanztem Seitengewehr patrouillieren, lassen ahnen, daß in dieser Verborgenheit potenzierte Lebenskraft schlummert, des Rufes zum Aufbruch gewärtig. **Paul Bekker.**

Aus den Münchner Konzertsälen.

Die Zeit des großen nationalen Krieges wirkt auf alle Gebiete ein, auch auf das des öffentlichen Musizierens, und entzieht somit einer Reihe von Konzerten den Boden, die in München unter den normalen Verhältnissen der letzten Jahre schon zu Beginn des Herbstes von sich reden machten. Von denen, die übrig bleiben, werden die allermeisten in absehbarer Zeit unter dem Zeichen der Caritas stehen: Um so besser, wenn sie gleichzeitig ihre künstlerische Notwendigkeit erweisen. Vielleicht gibt dann die Epoche, in der wir leben, einen Anlaß zur Gesundung unseres Konzertbetriebes. — Die seit längerer Zeit bestehende Krisis des „Konzert-Vereins“ scheint so weit behoben zu sein, daß regelmäßige Konzertabende größeren Stils wieder angezeigt werden. Mitglieder des bisherigen Orchesters hatten sich vor einigen Wochen bereits zusammengetan und einige „Volks-Symphoniekonzerte“ arrangiert, zu deren Leitung sich führende Dirigenten wie *Strauß*, *Hausegger*, *Boehe* und *Bruno Walter* bereit erklärt hatten. Es war selbstverständlich, daß hier nur populärste Werke der Konzertliteratur zu Gehör kamen. Von Strauß, der mehrere Abende leitete, bleibt mir insbesondere die feinsinnige Wiedergabe einer Haydnschen Symphonie in Erinnerung. Daß der Meister alles, was er zum Erklingen brachte, mit dem ihm eigentümlichen Schwung beseelte, bedarf kaum einer Bestätigung. Daß ein Dirigent von Gottes Gnaden selbst unter ungünstigsten Umständen ein Orchester in seinen Leistungen zu erheben vermag, wenn er ihm nur das rechte Material an die Hand gibt, das zeigte neben Strauß vor allem S. v. Hausegger, den man in München seit mehreren Jahren nicht mehr gehört, und der vollendete Beispiele seiner innerlichen symphonischen Gestaltungskraft mit einem Programm darbot, das die verschiedensten Stilarten von Beethoven bis Liszt umfaßte.

In dem Mozart-Beethoven-Abend Boehes spielte der feinsinnige *Walter Lampe* ein Klavierkonzert des Salzburger Meisters, Bruno Walter bewies seine oft gerühmten Vorzüge nicht nur im Konzert-Verein, sondern auch in den rein musikalischen Wohltätigkeits-Veranstaltungen im Hoftheater, deren Leitung er und Röhr inne hatten. Als ein Ereignis galt das erneute Auftreten *Steinbachs* und *Slezaks* mit dem Konzertvereinsorchester. Eine musikalische Apartheit erbrachte der berühmte Brahms-Dirigent in Gestalt der eigenen Bearbeitung von Mozarts „serenata notturna“ für zwei Solo-Violinen, Solo-Viola und Kontrabaß mit Begleitung des Streichorchesters und der Pauken. Eigentliche Novitäten wird der kommende Winter wohl kaum erbringen, kammermusikalische Veranstaltungen und Solistenkonzerte treten numerisch bis jetzt ganz in den Hintergrund. Ein Konzert wie das des Klaviermeisters Joseph Pembaur hat dafür freilich qualitativ viel mehr zu bedeuten. Einheimische Künstler, darunter das Ehepaar *Petschnikoff*, *Anna Erler-Schnaudt* (Alt), Frau *Langehan-Hirzel* seien unvergessen. **Willi Gloeckner.**

Schwedischer Musikbrief.

Wer unter uns optimistischen Musikern hätte je gedacht, daß es doch eines Tages Ernst werden würde! Sorglos hatte ich mich an einen deutschen Badeort begeben. Den österreichischen Fürstenmord hatte man schon fast vergessen. Am Strande der Ostsee ließ ich noch einmal die musikalischen Ereignisse des letzten Stockholmer Winters Revue passieren und begann einen Musikbrief an die „Neue Musik-Zeitung“. Da — der Präsident Poincaré kehrt schleunigst von seinem Besuch in Stockholm nach Paris zurück, der deutsche Kaiser unterbricht seine norwegische Reise. Und mit Blitzesschnelle folgen sich die Ereignisse. Wer dachte noch an Musik! Und dann kam der 1. August — der erste Donnerschlag nach der Schwüle der letzten Tage: Deutschlands Kriegserklärung an Rußland. „Wenn Sie noch sicher nach Stockholm kommen wollen, reisen Sie schleunigst ab“, heißt es. Noch immer sträubte man sich, das bereits Eingetretene zu glauben. Mit 8 Stunden Verspätung in Stockholm angekommen, gewannen wir zunächst den Eindruck, daß die Schweden den Ereignissen kopfloser gegenüberstanden als die Deutschen. Die abenteuerlichsten Gerüchte schwirrten durch die Luft: der deutsche Kaiser habe an den König von Schweden das Ansinnen gestellt, 100 000 Mann Hilfstruppen mit nach Rußland zu schicken usw. usw. Erleichtert atmete man auf, als die schwedische Volksvertretung im Einverständnis mit der Regierung völlige Neutralität erklärte. Ein Fleckchen Erde mehr, das von der furchtbaren Brandfackel verschont bleibt. An das Grauen da draußen hat man sich allmählich gewöhnt. Im allgemeinen wird ja Schweden von dem Kriege nur indirekt berührt. Nachdem man etwas zur Ruhe gekommen ist, haben sich die Institutionen, die die festen Stützpunkte im Stockholmer Musikleben bilden, entschlossen, ihre Tätigkeit in vollem Umfange wieder aufzunehmen. So hat die *Oper*, nachdem sie bereits am 1. September ihre Pforten wieder geöffnet hat, schon die Programme ihrer regelmäßigen fünf Symphoniekonzerte veröffentlicht. Der Kammermusikverein wird seine sieben Abende geben, und der Konzertverein wird wie im Vorjahre wöchentlich zwei Orchesterkonzerte veranstalten, deren erstes am 15. Oktober stattfand. Auf ausländische Berühmtheiten werden wir ja bis auf weiteres verzichten müssen.

Es ist ein Glück, daß unser Musikleben sich nicht mehr in dem Maße wie früher auf jene Berühmtheiten stützt, an deren Stelle solide eigene Unternehmungen getreten sind. Von ihnen hat der „Konzertverein“, über dessen Anfänge ich in meinem letzten Musikbrief berichtete, sich dauernd in der Gunst des Publikums erhalten. Es war wirklich nicht wenig Neues und Gutes, was das tüchtige Orchester bisher geboten hat. So hörte man u. a. César Francks Symphonie, Brahms' dritte in F dur, Schuberts Unvollendete, Tschaikowskys Pathétique, Sibelius' Violinkonzert d moll, Nicodés symphonische Variationen, viel Beethoven und Wagner. An schwedischen Werken gab es *Halléns* Orchestersuite No. 3 (Lyrische Tonbilder), ein Werk, das von neuem des Komponisten Sinn für schöne Klangwirkungen, leider aber in den meisten Nummern auch seine Neigung, sich an bewährte Vorbilder anzulehnen, bekundete; des weiteren *Peterson-Bergers* 2. Symphonie in Es dur: Südlandfahrt, die unter Leitung des Komponisten diesem zu einem Erfolge verhalf, wie ich ihn hier noch nicht erlebt habe. Das Werk gliedert sich in die drei Sätze: I. Stille Fahrt. II. Die Rosenstadt (Der Dionysoszug, Im Tempel des Eros, Symposion). III. Heimweh, Mit dem Südwind. Der erste Satz will eines jungen Nordländers „gehemmte und schließlich frei gewordene Tatenlust und Sehnsucht nach Abenteuern“ ausdrücken. Der zweite Satz schildert einen Besuch — den man sich mit Hilfe der Literatur, der Kunst, der Einbildung und teilweise auch der Wirklichkeit ausgeführt denken kann — in fernen, aber vielbesungenen Stimmungswelten, in dem Traumlande südländischer Romantik, in dem geheimnisvollen und lockenden Doppelreiche des antiken Orgiasmus und der

antiken Klarheit. Der abschließende dritte Satz sucht ein Bild der entwickelnden und reinigenden Bedeutung zu geben, die eine solche Südlandfahrt für Gefühlsleben und Weltanschauung des Nordländers gewinnen kann. Die Symphonie ist eine Art Selbstbildnis des Komponisten, dessen Wesen ein vom Geiste klassischer Bildung durchwobenes Nordländertum darstellt. Bei der bekannten fruchtbaren Phantasie Peterson-Bergers, die sich niemals in blutlose Grübeleien verliert, sondern immer blühendes Leben erzeugt, nimmt es nicht wunder, daß auch in diesem Werk die schöpferische Kraft niemals durch dürre Reflexion ersetzt wird — eine Gefahr, die im Hinblick auf das „Programm" gewiß nahe lag. In seinem gesamten Aufbau, sowohl wie in melodischer, rhythmischer und harmonischer Hinsicht bietet das ganz und gar in Schönheit getauchte Werk so viel Eigenartiges, auf das ich des beschränkten Raumes wegen leider nicht eingehen kann, daß ich den deutschen Dirigenten dringend empfehlen möchte, es auch ihrem Publikum zugänglich zu machen. Der tosende Beifall, den es hier fand, galt aber sicherlich nicht nur dem Komponisten, der das Innerste und Beste des schwedischen Volkes ausspricht, sondern ebenso dem mutigen Kämpfer Perterson-Berger, der als Schriftsteller mit einer hier leider seltenen Rücksichtslosigkeit für seine Ideale eintritt. Die Zünftler sind begreiflicherweise von dem schriftstellerischen Wirken dieses lästigen Anderswollers weniger erbaut und rächen sich, soweit sie als „Kritiker" Gelegenheit dazu haben, gebührend an dem Komponisten. So geschah es auch nach der Erstaufführung der „Südlandfahrt". Eine der großen hiesigen Zeitungen jedoch, der ein solches Gebaren mit dem von ihr sonst eingehaltenen vornehmen Ton unvereinbar schien, zeigte, daß auch ein Musikkritiker kein absoluter Herrscher ist: sie schickte zur zweiten Aufführung einen ihrer literarischen Mitarbeiter, der nun dem Werke volle Gerechtigkeit widerfahren ließ. So ehrend dies Verhalten für die Zeitung war, so ehrend war seine Folge für den Herrn Musikkritiker: er ging.

Von bedeutenden Solisten traten im Konzertverein auf Julius Klengel, Ellen Gulbranson, Aino Ackté und Sven Kjellström. Herr Seeber van der Floe, der bisherige erste Dirigent, ist als Freiwilliger im Kriege. Sein Nachfolger, *Erich Ochs*, führte sich mit einer wohlabgerundeten Vorführung der Eroica vorteilhaft ein. Leider ließ sich Herr Ochs im Schlußkonzert der Saison eine Geschmacklosigkeit zu schulden kommen, die einen bedenklich machen mußte: er gab als Hauptnummer Beethovens Zweite, als letzte Nummer ein „Capriccio italien" von Tschaikowsky, einen — wenigstens in dieser Umgebung so wirkenden — elenden Gassenhauer, bei dem man sich in ein Gartenrestaurant versetzt glaubte. Die jetzt beginnende Saison wird zeigen, ob Herr Ochs einen Gewinn für unser Musikleben bedeutet.

In den „Konzerten der Oper" gab es an einem Stenhammarabend „Mittwinter" für Chor und Orchester, das Klavierkonzert No. 2 in d moll, eine Serenade in E dur; einige neue Orchesterstücke von Sibelius (Die Dryade, Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang) verrieten ebensowenig Originalität wie Alfvéns Sage aus den Schären. — Der „Kammermusikverein" vermittelte uns die Bekanntschaft einer nach dem Manuskript gespielten e moll-Sonate für Violine und Klavier des hiesigen Komponisten *Sigurd von Koch*, eines natürlich und warm empfundenen Werkes ohne große Prätensionen. In demselben Verein hörte man als Neuheit *Georg Schumanns* klangschönes Klaviertrio, ein Werk, ganz Ausdruck. — Der *Musikverein* gab unter Franz Verndas Leitung Händels Judas Makkabäus in glänzender Ausführung. Dagegen muß der von der „Neuen Philharmonischen Gesellschaft" unter der Leitung Seeber van der Floes veranstaltete Abend mit Södermans sehr ungleicher Messe und Parsifalbruchstück (wozu dies jetzt noch im Konzertsaal?) trotz Alexander Kirchners und Ellen Gulbransons hervorragenden Leistungen als mißglückt bezeichnet werden. — Von Solisten, die uns erfreuten, nenne ich *Maikki Järnefelt-Palmgren* samt ihrem Gatten *Selim Palmgren* und *Signe Rappe*. Aller dreier Ruf ist ja fest gegründet.

Und nun: drauf los in das neue Musikjahr! Die Russen werden uns hoffentlich weder in unserer Neutralität noch in unserem Musizieren stören.

Stockholm, im Okt. **Felix Saul.**

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das *Stuttgarter* Hoftheater hat *Bizets* Carmen ohne jeden Widerspruch gegeben und die Oper bereits zum zweiten Male aufgeführt. Eine Neueinstudierung des Orpheus fand Anerkennung. — Die Oper ist gut besucht.

— Folgende Bühnen haben zu den bisher gemeldeten ihre künstlerische Tätigkeit wieder aufgenommen: *Karlsruhe* (mit einem ausverkauften, wohlgelungenen Eröffnungskonzert); *Elberfeld* (dessen Intendant, von Gerlach, freiwillig auf einen beträchtlichen Teil seines Gehaltes verzichtet hat); das Stadttheater in *Freiburg i. B.*, das recht dicht am Feinde liegt; das *Darmstädter* Hoftheater (die Stadt Darmstadt hat beschlossen, der Hoftheaterintendanz ein Darlehen von 50000 Mk. zur Unterstützung zu gewähren; ferner hat sich unter dem Vorsitz des Oberbürgermeisters ein Ausschuß gebildet, der in großzügiger Weise für das Hoftheater werben will); das Hoftheater in *Kassel*; das Stadttheater in *Stettin*; das *Hanauer* Stadttheater; das Hoftheater in *Koburg*, wo zweimal wöchentlich gespielt wird; das Hoftheater in *Mannheim*, dessen Besuch zufriedenstellend ist. In Ermangelung eines fachmännischen Intendanten hat Stadtsyndikus Dr. Landmann die oberste Leitung übernommen. — Als Ersatz für die Winter-Aufführungen des *Augsburger* Stadttheaters, die infolge des Krieges ausfallen, wird eine Reihe deutscher Musikabende unter Leitung erster Dirigenten und Tonsetzer geboten; den ersten dirigierte unter den günstigsten Bedingungen Richard Strauß (Beethovens A dur-Symphonie, „Tod und Verklärung"). Das Herzogliche Hoftheater in *Dessau* hat nunmehr ebenfalls zu spielen begonnen. Dagegen wird *Barmen* nicht eröffnet und *Worms* hat seine Pforten wieder schließen müssen.

— *Aladár Radó*, der junge ungarische Komponist, der als Leutnant der Reserve im Kampf gegen die Serben fiel, hat eine Oper in drei Akten, „Der schwarze Kavalier", vollendet hinterlassen. Das Werk ist vom Charlottenburger Deutschen Opernhaus und vom Budapester Opernhaus zur Aufführung angenommen. (Seit acht Jahren lebte der Künstler in Berlin, wo er eine symphonische Dichtung „Petöfi" mit Erfolg aufführte.)

— In *Berlin* ist kürzlich die „Eroica" von Richard Strauß, Siegmund von Hausegger und Fritz Steinbach an einem Sonntag und Montag je zweimal, also innerhalb 36 Stunden im ganzen sechsmal aufgeführt worden. Ein Rekord — und bezeichnend für die gegenwärtige Meinung. Kann es denn nur die Eroica sein, die Es dur-Symphonie, die Beethoven so taufte, die die Gemüter erhebt? Der Trauermarsch spricht wohl bei dieser Wahl das entscheidende Wort.

— In *Frankfurt a. M.* will die „Museums-Gesellschaft" unter W. Mengelbergs Leitung die zehn Freitagskonzerte (wie zehn Kammermusikabende) stattfinden lassen, an Novitäten soll nicht mehr gestrichen werden, als durch die Verhältnisse geboten ist. Lebende Komponisten feindlicher Nationen müssen in Wegfall kommen, aber moderne deutsche Meister bleiben erfreulicherweise auf dem Programm, was ja leider in allzugroßer Kurzsichtigkeit und Aengstlichkeit nicht allenthalben geschieht.

— Aus *Essen* schreibt die Rhein. Musikerzeitung: Zweifellos ist es u. a. der Energie von Md. Abendroth zuzuschreiben, daß sowohl der Musikverein wie die Stadtverwaltung an der Zahl der Konzerte festhalten. Die Programme haben zwar einen stark reaktionären Charakter, doch ist dies wohl mehr die Folge des Tonkünstlerfestes als des Krieges. Jenes Fest mit seinen vielen Novitäten mag den Wunsch wachgerufen haben, im Winter einmal nur problemlose Musik zu hören. Da Abendroth ein ebenso eifriger Förderer junger Talente wie ein Verehrer unserer großen Meister ist, unterliegt es keinem Zweifel, daß sich auch in Essen von selbst wieder das gesunde Gleichgewicht zwischen Verehrung des Alten und Förderung des Neuen einstellen wird.

— In *Bochum* wird der von *Arno Schütze* geleitete Musikverein seine Programme nicht ändern. Der Reinertrag der ersten drei Konzerte sowie ein Teil der Mitgliederbeiträge soll an das Rote Kreuz überwiesen werden.

— *Max Reger* soll ein großes Orchesterwerk geschrieben haben, in das die Themen der Lieder: Deutschland, Deutschland — Wacht am Rhein — und „Ich hab mich ergeben" kontrapunktisch verwoben sind. Eine Bestätigung der Nachricht bleibt abzuwarten.

— *Heinrich Platzbecker*, dessen volkstümliches Kriegsmarschlied „Wenn die Landwehr kommt" (Text von Fritz Philippi) im letzten Konzert des Julius-Otto-Bundes in *Dresden* unter Professor Jüngsts Leitung mit großem Erfolge die Uraufführung erlebte, hat auch mehrere einstimmige Kriegslieder vertont, die in allernächster Zeit erscheinen, so: „Deutschland-Oesterreich, Hand in Hand" (Max Bewer), Hindenburg-Lied (Georg Kaiser), „Die eiserne Brigade" (General v. Behr), „Bei Metz" (Georg Kaiser), „U. 9" (A. Moszkowski) und ein selbstverfaßtes Lied „Es wird geschafft".

— Der Sr. Exzellenz v. Hindenburg gewidmete und von ihm angenommene „Hindenburg-Marsch" von Kapellmeister *Siegfried Elsner*, Breslau, ist dort zum ersten Male im Konzerthaus Roland gespielt worden. Das Orchester mußte den Marsch wiederholen. Die Klavierausgabe des „Hindenburg-Marsches" erscheint im Verlage der Hofmusikalienhandlung Julius Hainauer, Breslau.

— *Siegfried Wagner* hat Ernst Moritz Arndts „Fahnenschwur" für großen Männerchor und Orchester vertont.

— Eine Ballade „Von Feld zu Feld", Text von R. Dehmel, Musik von *H. Zilcher* ist in München, wo Madame Cahier sie zuerst sang, aufgeführt worden.

— *W. von Baußnern* hat in einem Konzert zugunsten in Not geratener deutscher Musiker in Weimar seine neueste Komposition, einen „Ungarischen Kriegsmarsch" für zwei Klaviere, zusammen mit Prof. Keller aus dem Manuskript gespielt.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Von der Internationalen.* Mit dem 1. Oktober hat die „*Internationale Musikgesellschaft*“ zu bestehen aufgehört. Breitkopf & Härtel teilt dazu mit: „Die vereinsamtliche Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft und deren Sammelbände haben mit Schluß dieses 15 Geschäftsjahres ihren Abschluß gefunden: Wahlen für Organe der Gesellschaft sind nicht erfolgt, so daß, da höchstens eine zweijährige Amtstätigkeit für sämtliche Ehrenämter in der Gesellschaft satzungsmäßig festgelegt ist, bei Abschluß dieser zweijährigen Periode am 30. September berechtigte Vertreter der Organe der Gesellschaft nicht vorhanden sind. Die einzige satzungsgemäß zustande gekommene Wahl war die Geh.-Rat Prof. Dr. Kretzschmars, als Vorsitzenden der Gesellschaft für die nächsten zwei Jahre vom 1. Oktober ab. Er hat aber die Wahl nicht angenommen und gleichzeitig seinen Austritt aus der Gesellschaft erklärt.“ Die Leipziger Firma versendet als Geschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft zugleich mit dem letzten Heft der Vereinszeitschrift ein Rundschreiben an die Mitglieder, worin sie nachweist, daß die Organisation mit dem Schluß dieses Geschäftsjahrs in Deutschland, dem Ursprungslande und Sitz der Gesellschaft, so wie in allen anderen Ländern jedweder Vertretung entbehre. Damit ist das Gerücht, die deutsche Abteilung sei von denen der anderen Nationen hinausgeworfen worden, als falsch gekennzeichnet.

— *Das Salzburger Mozart-Haus.* Die Eröffnung des neuen Mozart-Hauses in Salzburg ist entgegen den geplanten großen Festereien in aller Stille vor sich gegangen. Statt neuntägiger musikalischer Aufführungen größten Stils ein erstes Konzert mit einigen Gesängen zum Klavier, statt Bruckners Neunter die Haydn-Variationen über das Kaiserlied: so nahmen statt der internationalen Vertreter der gesamten Kunstwelt die Salzburger Besitz vom Mozart-Haus. — Das Mozart-Haus enthält die unter der früheren langjährigen Leitung des nun in Ruhe lebenden Meisters *J. F. Hummel* zu Ansehen gelangte Musikschule „Mozarteum“, die Kanzleien der Mozart-Gemeinde (Zentralvorsteher *Fritz Gehmacher*), ferner das Vereinsheim der „Salzburger Liedertafel“, einen von der Wiener Mozart-Gemeinde ausgestatteten Kammermusiksaal und endlich den größeren Konzertsaal von Prof. Bernol, dessen Akustik gerühmt wird.

— *Weitere Kundgebungen gegen Herrn Jaques.* An E. Jaques-Dalcroze in Genf. Angehörige untengenannter künstlerischer Vereinigungen Münchens geben ihrem unmutsvollen Erstaunen darüber Ausdruck, daß auch *E. Jaques-Dalcroze* glaubte Veranlassung nehmen zu müssen, eine Kundgebung zu unterzeichnen, in der auf Grund lügenhafter Berichte die gröbsten Schmähungen gegen Deutschland enthalten waren. Man hätte annehmen können, daß Jaques-Dalcroze, der einen regen Verkehr mit Angehörigen des deutschen Geisteslebens pflegen durfte, Bedenken tragen würde, seine Unterschrift einem Manifest zu gewähren, in dem gegen den deutschen Geist Anklagen wegen Taten erhoben werden, die er bei der ihm gewährten Möglichkeit einer Kenntnisnahme deutscher Charaktereigentümlichkeit für unmöglich erachten mußte. Da er ohne weitere Prüfung die falschen ausländischen Berichte für zutreffend ansah, kann ihm deutscherseits der Vorwurf leichtfertigster Beleidigung nicht erspart bleiben; da er außerdem in Deutschland eine bedeutsame Förderung seiner künstlerischen Ideen gefunden hat (Hellerau bei Dresden, München, Köln, Stuttgart, Berlin, Frankfurt a. O.), so ist mit jenem Vorwurf der Vorwurf gröbster Undankbarkeit zu verbinden. *Kgl. Akademie der Tonkunst. Münchner Tonkünstlerverein (E. V.)*

— *Musikpädagogisches.* In *Dortmund* hat am Westfälischen Musikseminar (Direktion: Kgl. Musikdirektor C. Holtschneider) eine Reifeprüfung für Musiklehrerinnen nach den Grundsätzen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare, E. V., stattgefunden. 2 Schülerinnen erhielten das Zeugnis der Reife und das Diplom des Verbandes.

— *Kriegsunterstützung.* In *Berlin* hat der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands eine Kriegsküche eröffnet, in der Musiker und Vortragskünstler für 20 Pfennige ein reichliches Mittagessen und für 10 Pfennig ein Abendessen erhalten. Gleich am ersten Abend fand das segensreiche Institut zahlreichen Zuspruch. — Diese kurze Meldung spricht deutlicher als lange Artikel von der sozialen Not deutscher Musiker.

— *Stipendien.* Das Staatsstipendium für Komponisten ist, wie aus Berlin berichtet wird, aus Mangel an geeigneten Leistungen, unverliehen geblieben; im Hinblick auf die augenblicklichen Zeitumstände hat das Kuratorium den vom Jahre 1913 zurückgestellten Betrag für Komponisten in Höhe von 1500 M. und die gleiche Summe für 1914, zusammen also 3000 M., als Beihilfen bezw. Unterstützungen an acht Komponisten und Komponistinnen verteilt. — Ferner wurden sieben ausübende Tonkünstler und Tonkünstlerinnen mit Zuwendungen in Höhe von 2700 M. bedacht.

* * *

Personalnachrichten.

— Das Eiserne Kreuz haben erhalten Dr. *Friedrich Schwabe*, der als Hauptmann der Landwehr in Frankreich kämpft, ferner der Münchner Oratorientenor und Liedersänger Dr. *Ludwig Lauenstein*, Oberleutnant und Kompagnieführer im bayerischen Leibregiment.

— Im Felde gefallen sind die besonders in musikwissenschaftlichen Kreisen bekannten Herren: Dr. *Albert Göhler*, Dr. *Robert Staiger*, Dr. *Robert Siebeck* (s. u). Ebenfalls den Tod fürs Vaterland starb der Münchner Opernsänger *Max Wecker*, kurz nachdem er für besondere Tapferkeit das Eiserne Kreuz erhalten hatte.

— Dr. *Robert Siebeck* ist im Felde gefallen. Robert Siebeck hatte eben erst das 29. Lebensjahr vollendet, — in Freiburg im Br. geboren, studierte er auf der Tübinger Universität, begann aber zugleich seine musikalische Ausbildung bei Prof. Karl Wendling in Stuttgart. 1908 trat er in die Kgl. Akademie der Tonkunst in München ein als Schüler Felix Mottls und Viktor Gluths. Zu gleicher Zeit betrieb Siebeck auf der Universität unter den Professoren Dr. Sandberger und Dr. Muncker. musikwissenschaftliche und literarhistorische Studien. 1911 begab sich Siebeck nach Leipzig, wo er auf dem Seminar Prof. Dr. Hugo Riemanns seine Studien abschloß und die Doktorwürde 1912 an der Universität Leipzig erwarb. Siebeck hatte sich für die Idee der Volksmusikschulen eingesetzt. Er war nach Augsburg gereist, um die Einrichtungen der von *Albert Greiner* geleiteten städtischen Singschule kennen zu lernen, hatte, wie die „Musikpäd. Zeitung“ schreibt, mit Verlegern und Geigenbauern Verbindungen angeknüpft, während seines Berliner Aufenthaltes sich an der Ausarbeitung des Organisationsplanes der Volksmusikschule beteiligt, statistische Erhebungen über die Berliner Musikschulen gemacht, wohnte auch verschiedenen Aufführungen berüchtigter Konservatorien bei, um aus persönlicher Ueberzeugung urteilen zu können usw. Im Frühjahr dieses Jahres folgte er einem Ruf nach Bielefeld an das Konservatorium, und von da ist er hinausgezogen, dem Feinde entgegen!

— An Stelle des verstorbenen ersten Hofkonzertmeisters der Dresdner Kgl. Kapelle Prof. Henry Petri ist der erste Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters *Edgar Wollgandt* berufen worden. Zuerst war, wie mitgeteilt, für sie der russische Geiger Michael Preß ausersehen gewesen, doch wurde infolge des Krieges die Verpflichtung rückgängig gemacht.

— Hofkapellmeister *Robert Laugs* ist zum Nachfolger Prof. Beiers in *Kassel* ausersehen. Seine Hagener Dirigentenstelle wird der Genannte in dieser Saison vielleicht noch beibehalten.

— *Isolde Beidler* hat vor dem Bayreuther Oberlandesgericht ihre Klage gegen ihre Mutter Cosima Wagner zurückgezogen. Damit darf der häßliche Familienzwist für abgetan gelten.

— Wie aus *Paris* bekannt wird, tritt auch *Gustave Charpentier*, der Komponist der Oper „Louise“, nach dem „Journal“ besonders lebhaft für die Entfernung aller deutschen Gelehrten, die in irgendeiner Form dem „Institut“ als Mitglieder (wirkliche, korrespondierende und Ehrenmitglieder) angehören, ein. — Der Chauvinismus ist nicht besonders erfreulich; wenn aber Charpentier als Franzose die Deutschen bekämpft, ohne sie zu verleumden und zu schmähen, so ist das immerhin entschuldbar, wenn auch nicht gerade im besten Sinne künstlerisch gedacht.

— *Dagobert Loewenthal*, ehemals Cellist im Berliner Waldemar Meyer-Quartett, ist im Alter von 65 Jahren gestorben.

— In *Graz* ist am 7. Oktober der ehemalige Hofopernsänger *Karl Grengg* im Alter von 64 Jahren gestorben. Die Folgen eines Schlaganfalls hielten den ausgezeichneten Künstler seit etwa 12 Jahren von der Bühne fern. Ueber die Bühnen seiner Vaterstadt Graz, von Zürich, Prag führte den ehemaligen Juristen sein Weg schließlich nach Leipzig und nach Wien. Mit Grengg, dessen gewaltiger Baß aus den Wagner-Aufführungen bekannt war, stirbt einer der Zeugen der alten großen Sängertradition der Wiener Hofoper.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 4 bringt diesmal ein neues Soldatenlied: „*Das Lied vom Hindenburg*“, dem volkstümlichsten deutschen General und großen Sieger bei Tannenberg. Münchner sind die Autoren; der bekannte *A. de Nora* hat mit kräftigen, knappen, anschaulichen Worten ein Soldatenlied gedichtet, und der Komponist *Karl Wachter* (cand. phil.) hat die nicht so einfache Aufgabe, die Melodie dem Charakter eines Soldatenliedes auch anzupassen und sinnfällig zu wirken, zweifellos gut gelöst. Es ist nicht unmöglich, daß sich das frisch hingeworfene Lied einbürgert.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 31. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 12. November, des nächsten Heftes am 26. November.**



Nicola Jommelli.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

1915 Heft 5

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Heimat-, Vaterlands- und Soldatenlieder im Kaiserlichen Volksliederbuch.

Von K. SCHURZMANN (Berlin).

Das Volksliederbuch für Männerchor ist ein Friedensgeschenk des Kaisers an die deutsche Nation. Der hohe Schirmherr der Kunst und Förderer des Männerchorgesanges beauftragte eine Kommission mit der Sammlung bezw. Zusammenstellung von Volksliedern und volkstümlichen Gesängen, dem Schönsten, was seit Jahrhunderten im deutschen Volke singt und klingt, um den Liedertafeln passendes und künstlerisch anregendes Material zu bieten. Damit aber ist die Bedeutung des Volksliederbuchs nicht erschöpft, für das ganze musikliebende deutsche Volk sollte es einen Schatz der Freude und Erbauung hegen, gingen ja doch diese Lieder aus dem Tiefinnersten der deutschen Volksseele hervor, entstanden sie doch nicht selten unmittelbar aus dem Erleben hoher, ernster oder glückseliger Stunden.

In unserem Volke lebt auch in schwerer Zeit der Wunsch nach künstlerischer Erhebung, und das Bedürfnis, der Liebe zum Vaterlande im Liede Ausdruck zu geben, ist dem Deutschen in keiner Zeit so Herzenssache, als wenn er zum Schwerte greift, seine heiligsten nationalen Güter zu verteidigen. Da gibt er dem, was sein Innerstes bewegt, gern im Liede Ausdruck im Heimat-, Vaterlands- und Soldatenliede sucht er seine Seele frei zu singen. Singend zieht der Soldat ins Feld, mit Gesang begleitet unsere Jugend ihre Kriegs- und Soldatenspiele, im Liede suchen die zurückbleibenden deutschen Frauen in den Nähstuben, an Strickabenden mit ihren im Felde stehenden Lieben Fühlung.

Betrachten wir, was das Kaiserliche Volksliederbuch in der gegenwärtigen, Zeit in der wir einer rein nationalen Kunst bedürfen, bietet.

„Vaterland und Heimat" — der inhaltreiche Abschnitt birgt fast ausnahmslos Gesänge, die seit den schicksalsschweren Augusttagen dieses Jahres in aller Herzen wieder auflebten. An erster Stelle steht das durch B. G. Schumacher deutsch gewordene „Heil dir im Siegerkranz", so im deutsch-nationalen Empfinden wurzelnd, daß alle Versuche, die altenglische Melodie durch eine neue zu ersetzen, vergebliches Bemühen sind (bis jetzt! Red.). Das Lied der Deutschen weist uns durch seinen Komponisten Joseph Haydn nach dem bundestreuen Oesterreich. Die Veranlassung zu der Komposition dieser ursprünglich österreichischen Nationalhymne empfing Haydn (Anmerkungen des Volksliederbuches) in England, wo er sich von der Wirkung der englischen Volkshymne bei patriotischen Anlässen überzeugte. Seit Hoffmann von Fallersleben der Haydnschen Komposition sein „Deutschland, Deutschland über alles" unterlegte, wurde sie zur deutschen Volkshymne. Aus dem Weihelied „Alles schweige", von dem uns nur der Textdichter August Niemann (1781) bekannt ist, klingt uns besonders der dritte Vers neu erlebt und verjüngt entgegen:

„Hab und Leben ihm zu geben sind wir allesamt bereit.
„Sterben gern zu jeder Stunde, achten nicht der Todes-
„wunde, wenn's das Vaterland gebeut."

Im Sturme der Freiheitskriege erstand Ernst Moritz Arndts „Der Gott, der Eisen wachsen ließ", dem Methfessel vor 1818 die allbekannte Melodie lieh; er ist auch der Komponist von „Stimmt an mit hellem, hohem Klang", und welches deutsche Herz jubelte nicht dem Claudiusschen Texte zu:

„Der alten Barden Vaterland, dem Vaterland der Treue,
„dir freies, unbezwung'nes Land, dir weihn wir uns aufs
„Neue!"

Nicht minder redet Schenkendorf mit deutschen Zungen in seiner „Freiheit, die ich meine", die er (nach den Anmerkungen) unter dem Einfluß von Friedrich Schlegels Liede schrieb:

„Freiheit, so die Flügel schwingt zur Felsenkluft, wenn
„um grüne Hügel weht des Frühlings Luft, sprich aus dem
„Gesange, rausch in deutschem Klange, atme Waldes
„Luft!" (Gedruckt 1809.)

Der Name Maßmann ist fast verklungen, um so heller strahlt sein „Gelübde" im deutschen Volke: „Ich hab' mich ergeben", nach der Weise eines thüringischen Waldliedes. Den Frühlingsgruß an das Vaterland sang Max von Schenkendorf im Ueberschwange der Freude über die siegreiche Erhebung Preußens, sehnsüchtig erfüllt uns seine Schilderung des Friedensfrühlings, die in dem Ausruf gipfelt: „Vaterland, in tausend Jahren kam dir solch ein Frühling nicht", während Ludwig Uhland angesichts der Opfer im Jahre 1814 ausruft: „Doch Heldenblut ist dir geflossen, „dir sank der Jugend schönste Zier. Nach solchen Opfern, „heilig großen, was gälten diese Lieder dir!"

Mit zu den schönsten Gedichten der Sammlung gehört das Geibelsche „Deutschland" in der Vertonung Mendelssohns:

„Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht und beugt die
„knospenden Reiser, es klingt im Wind ein altes Lied,
„das Lied vom deutschen Kaiser. Mein Herz ist jung,
„mein Herz ist schwer und kann nicht lassen vom Lauschen,
„es klingt, als zög in den Wolken ein Heer, es klingt wie
„Adlers Rauschen."

„Viel tausend Herzen heimlich glühn und harren wie „das meine, sie hören den Klang und hoffen kühn, daß „rot der Tag erscheine. Mein Deutschland, schön ge„schmückte Braut, schon träumt sie leis und leiser. Wann „weckst du sie mit Drommeten laut, wann führst du sie „heim, mein Kaiser?"

Die Erfüllung der Sehnsucht nach einer Einigung Deutschlands konnten wir nicht herrlicher erleben, als in den Tagen unvergeßlicher Größe und Erhabenheit, da unser Volk einmütig sich gegen seine Feinde erhob.

Ueber das Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland" berichten die Anmerkungen des Volksliederbuches: „Der Text von Ernst Moritz Arndt wurde im Kriegsjahr 1813 gedruckt und 1814 im Berliner Opernhaus zur Feier des Einzugs der Verbündeten in Paris deklamiert." Von allen Vertonungen trug die von Reichardt am 3. August 1825 auf der Spitze der Schneekoppe erfundene den Sieg davon.

Herrliche Worte zum Preise des Vaterlandes findet Carl Rinne in seinem Vaterlandslied (1840 komponiert von einem Neffen Marschners): „Kein Deutschland, es sei denn das Freie! Hoch, hoch das freie deutsche Vaterland". In rührender Schlichtheit klingt uns das Lied von Julius Otto „Das treue deutsche Herz": „Kein schön'rer Tod „auch kann es sein, als froh dem Vaterland zu weihn den „schönen, hellen Edelstein, das treue deutsche Herz".

In gewaltige Schwingungen versetzt uns nach dieser zartinnigen Lyrik die von hohem Enthusiasmus getragene „Wacht am Rhein", die Namen des Dichters Max Schneckenburger und des Komponisten Karl Wilhelm bleiben als Schöpfer des seit den Kriegstagen 1870 (gedichtet schon 1840 und komponiert 1854) zum deutschen Nationallied erhobenen Hymnus den Deutschen unvergessen. Unter allen, die zum Ruhme unseres Vaterlandes durch unsterbliches Dichterwort geschaffen haben, leuchtet auch der Name Georg Herwegh:

„Hurrah! Hurrah! Der Rhein, und wär's nur um den „Wein, der Rhein soll deutsch verbleiben." Welch innige Heimatliebe atmet das Rückertsche Gedicht „Aus der Jugendzeit" in der volkstümlich gewordenen Vertonung Robert Radeckes, wie unmittelbar berührt uns nach hundert Jahren Schenkendorfs „Muttersprache, Mutterlaut". Den Schluß dieser reichen Sammlung „Vaterland und Heimat" bildet das „Deutsche Lied", bei dem die Autorschaft Geibels nicht feststeht, wir entnehmen ihm den letzten Vers:

„Kennt ihr das kühne, oft belobte, das mutentflammte „deutsche Herz, wie es der Arm, der viel erprobte, be„wahrte mit der Wucht des Schwerts? Noch führt der „Arm den frischen Zug, mit dem er einst die Feinde schlug. „Das deutsche Herz, ich nenn es mein und ewig soll es „treu bewahret sein."

Nicht minder lebendig als das Lied von Vaterland und Heimat lebt in unseren Tagen das Soldatenlied auf, und auch auf diesem Gebiete hütet das Volksliederbuch einen Hort von Schätzen. Da ist zunächst „Prinz Eugen, der edle Ritter", dessen Textanfang und ursprüngliche Weise (nach den Anmerkungen) in einer Handschrift „Musikalische Rüstkammer auf der Harfe" 1719 in der Leipziger Stadtbibliothek sich finden. „Der Sage nach," so heißt es weiter, „ist das Lied von einem brandenburgischen Krieger gedichtet, der unter dem Fürsten von Dessau im Heere Eugens dienend bei Turin und Hochstätten mitgefochten haben soll. Indessen ist es nicht einmal sicher, ob sich das Lied auf die 1688 gelieferte Schlacht bei Belgrad oder erst auf die vom Jahre 1717 bezieht; in dem zum Schluß erwähnten Prinzen Ludwig hat man den 1683 bei Petronell gefallenen Prinzen Ludwig Julius von Savoyen vermutet."

Ebenfalls auf ein ehrwürdiges Alter blickt die „Prager Schlacht" zurück (1757); die folgenden Märsche Hohenfriedberger und Torgauer hat Max Kalbeck durch unterlegten Text singbar gemacht. Nicht fehlen dürfen die beiden Straßburger Lieder, das Volkslied „O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt" und das Silchersche „Zu Straßburg auf der Schanz".

„Ewiges und unzerstörliches Lied des Scheidens und Meidens" nennt Goethe die Volksweise „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus" (Anm.). Ein Zug wehmütigen Resignierens geht durch das Volkslied „Die Schlacht", dessen dritter Vers lautet:

„Ei muß ich denn heute schon sterben? Ei ja, das „reuet mich viel. Begrabt mich unter die Erde mit Trom„meln und Pfeifenspiel."

In ungebrochener Kraft braust Theodor Körners „Das Volk steht auf" daher, dessen Text angesichts des Feindes 1813 niedergeschrieben wurde. Ueber die 100 Jahre ältere Melodie geben die Anmerkungen Einzelheiten. Danach gehört die Melodie ursprünglich zu dem 1708 während der Belagerung von Lille durch den Prinzen Eugen entstandenen Liede: „Lille, du allerschönste Stadt". Die Studenten bemächtigten sich schon vor 1720 der Weise. Während der Freiheitskriege wurde die alte Melodie oft zu anderen Texten gesungen, so besonders zu dem Liede: „Von der Katzbach zog ein starker Held".

Auch der „Gesang ausziehender Krieger" ist mit der Kriegsgeschichte innig verknüpft. „Es ist ein echtes Gelegenheitsstück," erzählt das Volksliederbuch. „Der Dichterkomponist Albert Methfessel sang es zum erstenmal öffentlich 1813, indem er, die Gitarre im Arm, den Freiwilligen voranschritt, die aus Rudolstadt in den Befreiungskrieg zogen."

Die folgenden Lieder stammen alle von Theodor Körner, die Vertonungen gehören Carl Maria von Weber „Gebet vor der Schlacht", „Lützows wilde Jagd", und das Schwertlied, nur die Komposition von „Vater, ich rufe dich" schrieb Friedr. Heinr. Himmel. Alle diese Gedichte tragen das Entstehungsjahr 1813, es sind echte Kriegs- und Siegeslieder, die dem deutschen Volke heute wie vor hundert Jahren in unverminderter Frische und Begeisterung aus dem Herzen klingen. In dem Liede „Theodor Körner" setzt ein Kamerad aus dem Lützowschen Freikorps, Fr. Förster, dem Sänger von Leyer und Schwert ein Denkmal (Anm.).

„Blücher am Rhein" mit dem bekannten Refrain: „den Finger drauf, das nehmen wir," wurde von einem Schlesier namens August Kopisch 1836 gedichtet, die Komposition stammt von Reißiger.

Dem tiefernsten „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang" (Chamisso-Andersen, Musik von Silcher) folgt das soldatisch-übermütige „Fridericus Rex", Text von Willibald Alexis, für dessen Vertonung Löwe den Hohenfriedberger Marsch heranzog. Von köstlichem Humor strahlt ein Marschlied von Lemcke (Musik von Joh. Brahms) mit dem frohlaunigen Beginn: „Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang in der verdammten Ki, Ko, Ka, in der Kasern gelegen." „Die Trompete von Gravelotte" von Freiligrath weist als Entstehungszeit das Kriegsjahr 1870 auf. An Schillers „Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd" haben sich die verschiedensten Komponisten versucht, populär geworden ist nur die Melodie von Christ. Jacob Zahn, Gedicht und Lied stammen aus dem Jahre 1797. „Was blasen die Trompeten" (E. M. Arndt), „Andreas Hofer" (Julius Mosen) und Uhlands „Der gute Kamerad" sind Gemeingut des ganzen deutschen Volkes geworden, Volkslieder im schönsten Sinne des Worts. Auch in Wilhelm Hauffs „Morgenrot" und „Steh' ich in finstrer Mitternacht" ist die Melodie Volksweise und viel älter als der Text, und über die Entstehung von „Schier dreißig Jahre bist du alt" belehren die Anmerkungen: „In Holteis vaterländischem Schauspiel ‚Lenore' singt der alte Kavallerieunteroffizier Wallheim die Verse, deren Melodie zu dem alten 1818 zuerst gedruckten Volksliede gehörten: „Es waren drei Reiter gefangen, gefangen waren sie."

Nicht fehlen darf hier endlich das „Kutschkelied", als dessen Dichter H. A. Pistorius genannt wird, und das ebenfalls dem Jahre 1870 angehört, während die Worte „Was kriecht denn da im Busch herum" noch aus den Befreiungskriegen stammen.

Eine kleine Auswahl dieser Lieder, zu allbekannten Melo-

dien zu singen, ist auf Veranlassung des Kultusministeriums in einer halben Million Exemplaren als „Kriegsliederbuch für das Deutsche Heer 1914“ an unsere Truppen verschickt worden; Prof. Dr. Max Friedländer leistete unter Mitwirkung der Herren Professoren Bolte, Pohl und Lütge die Arbeit, und so trägt das Kaiserliche Friedensgeschenk jetzt in Zeiten des Krieges den schönen Schatz deutscher Volkslieder tief in Feindesland zum Preise unseres teuren Vaterlandes.

Für den Klavierunterricht.

Die ersten Klavierstunden.

III.

Aus den „ersten Klavierstunden“ hat sich nun im Laufe der Jahre ein stattliches Studium ergeben, das vermutlich reife Früchte getragen. Denn, wie angenommen werden darf, hat der junge Kunstbeflissene der Musik als integrierenden Bestandteil seiner allgemeinen Bildung wohl stets täglich die Zeit gewidmet, welche ihm nach Erledigung seiner Schularbeiten zur Verfügung stand. Da wird nun freilich oft ein harter Kampf zwischen Liebe und Pflicht zu bestehen gewesen sein; auf der einen Seite die flammende Begeisterung zur Ausübung der herrlichen Kunst, auf der anderen die Notwendigkeit, die manchmal recht trockenen Lehrsätze humanistischer Wissenschaften sich zu eigen zu machen. Nach welcher Seite das Herz begehrte, braucht nicht erst untersucht zu werden. Ich halte jedoch heutzutage für den Berufsmusiker den Besuch des ganzen Gymnasiums, späterhin der Universität für unerläßlich. Und wohl jeder hat den vorzeitigen Abbruch humanistischer Studien bitter bereut. Es ist auch nicht recht einzusehen, aus welchen Gründen dies geschehen soll. Unlust, die sich zuweilen einstellen mag, darf kein Motiv bilden, sich einer umfassenden Allgemeinbildung zu verschließen. So bleibt nur die Unfähigkeit. Ob die damit Behafteten aber diese Schwäche durch eine echte Begabung für die Tonkunst ersetzen, scheint mir recht fraglich. Und selbst diese Möglichkeit zugestanden, so ist doch der Fehler einer nicht vollkommen abgeschlossenen Bildung tief zu beklagen. Denn gerade gegen den Stand der Musiker wird noch immer der Vorwurf erhoben, er sei einseitig, nur für sein spezielles Fach gebildet. Entbehrte in früheren Zeiten dieser Satz nicht einer gewissen Berechtigung, so läßt er sich in unseren Tagen kaum mehr aufrecht erhalten; in allen Stellungen der musikalischen Kunst sind jetzt Männer tätig, die nicht nur über ein bedeutendes Können in ihrem Fache, sondern auch über eine umfassende Gesamtbildung verfügen. Die Zeiten eines eng begrenzten Horizontes sind auch im Musikerstande glücklicherweise endgültig vorbei. Der junge Kunstschüler möge deshalb die Gelegenheit, für seine Zukunft Wissen auf den verschiedensten Gebieten zu sammeln, nicht ungenützt vorübergehen lassen. Welch leuchtende Vorbilder auch in dieser Hinsicht sind nicht, um nur einige zu nennen, die großen Meister Schumann, Liszt und Wagner! Und wir wissen, wie schwer Beethoven, dem in der Kindheit aus mißlichen Gründen eine sorgfältige Erziehung versagt bleiben mußte, dies empfand, und wie er als Jüngling und Mann stets eifrig bestrebt war, diese Lücken zu beseitigen, und an sich zu arbeiten und zu feilen und wie herrlich ihm dies gelang. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß der mit umfassenden Kenntnissen ausgestattete Musiker einem Kunstwerk von ganz anderen Gesichtspunkten aus gegenübertreten wird, als der einseitig erzogene, dessen Froschperspektive nicht über $\frac{8}{8}$, über Technik und Mache hinausgeht. Dem in engen Grenzen erstickten Banausen bleibt der freie Blick zur Beurteilung einer künstlerischen Gesamtidee, mithin zur verständigen Betrachtung eines Kunstwerkes unbedingt versagt. „Der gebildete Musiker wird an einer Rafaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie,“ sagt darüber Schumann. Hierin ist nicht selten der akademisch gebildete Kunstfreund dem in einseitigem Formenkram erstarrten Fachmanne überlegen. Wie so ganz anders, als die berufsmäßigen „Zunft“kritiker, drückt sich beispielsweise der kunstverständige, hochgebildete Dr. Billroth, der bekanntlich in seinem Berufe Chirurg gewesen, über Brahmsens neueste Schöpfungen aus! Von welcher Höhe der Gesichtspunkte erschaut er das Kunstwerk! Und wie treffend, so gar nicht vom Parteifanatismus eingenommen, ist sein Urteil! Vergleicht man mit diesem zum Kunstrichter wahrhaft berufenen Manne das Gekläffe, das die damals führenden Geister gegen eine Kulturerscheinung wie Richard Wagner erhoben hatten — in welche Oede blickt man da! Volle Verständnislosigkeit! Welche Urteile kann man da, wenn man sich die Mühe nicht gereuen läßt, nachzuschlagen aus dem Munde „berühmter“ Musiker hören! Man traut seinen Ohren nicht. Und noch heutzutage bei Richard Strauß. Welche Albernheiten werden gegen ihn ins Treffen geführt! Zur Ignoranz gesellt sich hier in lieblicher Eintracht die Bosheit und der Neid, Eigenschaften, die fast immer zusammen getroffen werden. Ich fordere also vom angehenden Tonkünstler, gleichviel ob er die Kunst als Beruf erwählt oder ihr als Dilettant huldigen will, eine humanistische Vorbildung, der sich eine akademische anschließen soll. Philosophie, Kunstgeschichte, das wären meines Erachtens die Fächer, welche der junge Kunstbeflissene zu belegen hätte. Nach Absolvierung des Gymnasiums wäre nun die musikalische Ausbildung mit allem Fleiße zu betreiben, nicht ohne sich vorher nochmals über die Echtheit des Talentes vergewissert zu haben. Am besten wird sich wohl der Besuch einer höheren Musikschule empfehlen. Gewiß hat auch der Privatunterricht seine besonderen Vorzüge, aber in hohem Grade wichtig und wertvoll scheint mir für den jungen Studenten der rege Verkehr mit Kunstgenossen zu sein, welche von demselben Eifer und der gleichen Begeisterung durchdrungen sind. Der Meinungsaustausch über Gehörtes, über Neuerscheinungen, über alle möglichen Fragen der Kunst bildet Charaktere, weckt den Ehrgeiz, schärft das Urteil und bewahrt vor Einseitigkeit, diesem schlimmsten Feinde jedes Künstlertums. Sie könnte auch dazu verleiten, daß man sich auf eine „Richtung“ versteifte. Das hielte ich für bedenklich. In jungen Jahren soll man sich für alles interessieren, was zu dem unendlich weiten Gesamtgebiete der Musik gehört, um daran zu lernen; aus diesem Grunde ist der Besuch jeder bedeutenden Aufführung von Altem, Neuem und Neuestem zu empfehlen. Unbegrenzte Liebe zu den großen Meistern aller Zeiten darf als selbstverständlich vorausgesetzt, vorurteilsfreies Gegenübertreten allem Neuen gefordert werden. Schumann sagt darüber: „Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil.“ Unser junger Musiker setze seinen Ehrgeiz darein, nicht nur als Klavierspieler zu glänzen, sondern sich zum Tonkünstler im wahren Sinne des Wortes heranzubilden. Sein Weg sei wesentlich verschieden von dem sterilen Pfade, den ein großer Teil seiner derzeitigen Genossinnen in Apoll, die Klavierlehrerinnen in spe einzuschlagen belieben. Für viele von ihnen existiert erfahrungsgemäß nur das Instrument besonders nach seiner mechanischen Seite, Fingerübungen, Etüden bereiten ihnen die meiste Freude, für andere als Klaviermusik haben sie nicht viel übrig. Sie begnügen sich lieber mit ihrem segensreichen Wirken auf der Tastatur. Gar manche von ihnen aber ist nicht imstande, einen Fagott von einer Oboe oder eine Motette von einer Symphonie zu unterscheiden. Nein, des jungen Künstlers Streben muß anders geartet sein. Neben eifrigen pianistischen Studien, welche täglich etwa vier Stunden in Anspruch nehmen sollen, und wozu sich nun Chopins Etüden, Beet-

hovens und Brahmsens Klavierwerke, aber neben dem Besten aller Zeiten auch das Neue, ein Debussy, ein Reger eignen, vertiefe er sich vor allem in das Wesen des Kontrapunktes, denn ohne Kenntnis der Theorie ist es um einen Musiker schlecht bestellt. Vollends von einem Pianisten, zu dessen edelsten Aufgaben die hingebende Beschäftigung mit einem der größten Wunderwerke aller Zeiten, mit Bachs wohltemperiertem Klavier, gehört, von ihm verlange ich, daß er klaren Einblick in die Anlage und den Bau jedes Präludiums und jeder Fuge habe. Ohne diese Dekompositionsarbeit ist an eine richtige lebensvolle Darstellung der Werke nicht zu denken. Aehnlich verhält es sich mit der Formenlehre und den anderen musikalischen Wissenschaften. Erst durch ihre Kenntnis gelangt der junge Kunstbeflissene zum Verständnisse der überwältigenden Bedeutung eines Bach, eines Beethoven und aller anderen Großen. Was er dunkel geahnt, was er unbewußt empfunden — nun liegt es offen vor ihm ausgebreitet. Dazu geselle sich ein umfassendes Studium der Musikgeschichte, des Werdeprozesses und der Entwicklung der Tonkunst von den ersten Anfängen bis auf die Gegenwart und ihrer Stellung zur Weltgeschichte und den anderen Künsten. Das ist nun freilich leichter gesagt als getan, denn der Bienenfleiß unserer rastlos forschenden Musikhistoriker hat in den letzten 30 Jahren weite Gebiete durchleuchtet, die vordem in Dunkel gehüllt waren. Unerläßlich scheint mir, daß der Studierende nicht nur Namen und Daten der Geschehnisse sich zu eigen mache, sondern daß er die Werke der wichtigsten Meister kennen lerne. Den Anschauungsunterricht halte ich auch hier für den besten. Was nützen die auswendig gelernten Namen von Komponisten, von deren Werken der Studierende keinen Schimmer hat? Sie werden nach kurzer Zeit vergessen sein; sie werden jedoch im Gedächtnisse haften bleiben, wenn sich der Schüler des Eindruckes erinnert, welchen das eine oder andere Werk in ihm hervorgerufen hat. Im Verlage von Carl Grüninger in Stuttgart erscheint ein ausgezeichnetes Buch über diesen Gegenstand, das nicht warm genug empfohlen werden kann, die Geschichte der Musik von Dr. Rich. Batka(-Nagel). Es steht auf dem Boden der jüngsten wissenschaftlichen Forschung und bietet in prächtiger Fassung nicht nur eine Fundgrube lehrreichen Studiums, sondern auch eine Quelle anregenden Genusses. Ein weiteres wissenschaftliches Fach, das der Studierende pflegen sollte, ist die musikalische Akustik. Sie ist nach meiner Ansicht nicht unwichtig und gibt unter anderem den für den Pianisten so notwendigen Aufschluß über das temperierte System. Daß gleichzeitig mit dem Beginne des Kontrapunktstudiums das Partiturspiel einzusetzen habe, halte ich für selbstverständlich. Dabei möchte ich jedoch ausdrücklich vor Ausschreitungen gegen den pianistischen und musikalischen Schliff warnen.. Was kann man nicht alles unter Partiturspiel hören! Technische Unzulänglichkeiten, harmonische Entgleisungen, rhythmische Barbarei, Pedalgebrauch ohne jedes Verständnis für die Grenzen seiner Anwendung — vom Anschlage schweige ich schon ganz und gar —, mit einem Worte, unmusikalischen Hexensabbat. Das ist so etwa die Signatur der kapellmeisterlichen Orgien. Daß diese Art des „Musikmachens" für jeden halbwegs fein empfindenden Menschen ein Greuel sein muß, ist ohne weiteres klar. Aber auch das Partiturspiel kann in künstlerischer Weise betrieben werden, zum mindesten jedoch in einwandfreier musikalischer. Unser junger Kunstfreund wird also hoffentlich darüber wachen, daß er nicht verwildere und der sauer erworbenen pianistischen und musikalischen Kultur nicht verlustig gehe. Ein vorzügliches Mittel, sich dieselbe zu bewahren, ist die Beschäftigung mit der Orgel. Ich bin dafür, daß der junge Pianist auch die Orgel zu spielen verstehe. Er lernt, rein technisch genommen, dabei ungemein viel; denn die Orgel verlangt peinlichste Genauigkeit und Sauberkeit und zeigt sofort jede Inkorrektheit an. Auch das Legato-Spiel erfährt durch das Orgelspiel eine erhebliche Verbesserung. In künstlerischer Beziehung aber kann es gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, erschließt es doch die Wunderwelt eines Joh. Seb. Bach! Ich meine, das sei Grund genug, sich mit Begeisterung auf die Orgel zu werfen und diese Offenbarungen zu tönendem Leben zu erwecken. Wünschenswert wäre ferner noch, daß der werdende Künstler auch vom Violinspiel einiges verstehe und wenn möglich auch über die Behandlung der Blasinstrumente Aufschluß geben könne. Die Flöte oder die Klarinette, auch das Horn werden sich hierzu am meisten eignen. Das Klavierspiel allein füllt ein langes Leben nicht aus, wer Jahrzehnte hindurch im Konzertsaale als Pianist tätig war, sehnt sich schließlich nach umfassenderer musikalischer Beschäftigung. Er wird seiner Veranlagung entsprechend Tätigkeit als Lehrer, Musikschriftsteller oder Dirigent suchen. Die Dirigentenlaufbahn hat etwas besonders Verlockendes. Begreiflicherweise. Aber der Weg ist steinig und unsicher, und die Voraussetzungen, unter welchen er beschritten werden kann, sind nichts weniger als bescheidene. Klavierspielen und einiges theoretisches Wissen genügt da keineswegs; es müssen neben Beherrschung des Orchesters und gründlicher Kenntnis der Gesangskunst besondere Fähigkeiten vorhanden sein, die günstige Aussichten eröffnen. Moritz Hauptmann meint zwar einmal (in einem Briefe an Hauser), daß „es mit einer gewissen Dummdreistigkeit und Bewußtlosigkeit oft eher leidlich (!) gehen werde, als mit vielem verständigen Wesen". Sollte dies zu Hauptmanns Zeiten der Fall gewesen sein, was ich übrigens nicht glauben kann, heutzutage nimmermehr.

Vor allem muß der Dirigent über ein scharfes Ohr, absolutes Gehör verfügen; wem dies versagt ist, der wird schlimme Enttäuschungen erleben und sehr wahrscheinlich nach kurzer Zeit Schiffbruch erleiden. Hat sich der also Verunglückte wertvolle pianistische oder gesangstechnische Kenntnisse gerettet, so wird er, erzieherisches Geschick vorausgesetzt, als Musiklehrer landen und in dieser Stellung segensreich wirken können; andernfalls jedoch steht es um ihn schlecht. Er wird die Zahl der entgleisten Existenzen vermehren und mit Neid und Verbitterung die Tätigkeit glücklicherer, b e g a b t e r e r Kollegen unter die kritische Lupe nehmen, sich selbst aber zeitlebens sehr unglücklich fühlen. Nicht wenige Beispiele beweisen dies. Als Musiklehrer aber oder Pädagoge, wie der Titel nun lautet — vermutlich um die Standeswürde zu erhöhen (?) —, wird ein tüchtiger Künstler überall sein Auskommen finden, dem schönen Jugendtraume, in einem, wenn auch kleinen Reiche zu gebieten, muß er allerdings entsagen.

In der geschilderten oder in ähnlicher Weise hätte sich meines Erachtens der Entwicklungsgang eines jungen Musikers zu vollziehen. Er ist reich an Mühen und Arbeit, denn nicht durch Rosengärten, sondern durch Dornenhecken führt der Weg zum Parnaß. Aber die Befriedigung, welche die Lösung schwieriger Aufgaben für den ernsten Künstler gewährt, kann nicht in Worten geschildert werden, die muß man an sich selbst erlebt haben. Und es ist ein Zeichen wahren Künstlertumes, sich niemals an seinen Leistungen, mögen sie von anderen auch noch so hoch eingeschätzt werden, genügen zu lassen, sondern an ihrer steten Vervollkommnung zu arbeiten. Im Umgange mit verständigen Berufsgenossen und wirklichen Kennern ziert den echten Künstler Bescheidenheit; der urteilslosen Menge gegenüber jedoch, die heute Beethovens „Eroica" mit heuchlerischem Entzücken bewundert, morgen an Erzeugnissen des krassesten Musik-Blödsinnes sich die Hände wund klatscht — ihr gegenüber ist ein Betonen seiner selbst nicht übel angebracht, in vielen Fällen sogar notwendig. Denn nur allzuleicht wird auf diesem Boden bescheiden mit unbedeutend verwechselt. Das Selbstbewußtsein aber, das ein kleiner Teil der Künstlerschaft, die studierende Jugend mit eingeschlossen, an den Tag legt, wird schwinden, je mehr die Erkenntnis des eigenen wahren Wertes zur Demut sich durchringt. Das ist bei dem einen früher, bei

dem anderen später der Fall. „Seh' ich die Werke der Meister an, so seh' ich das, was sie getan; betracht' ich meine Siebensachen, seh' ich, was ich hätt' sollen machen." Ich bin nun am Ende meiner Ausführungen angelangt und glaube dieselben nicht besser beschließen zu können, als mit dem schönen, wahren Ausspruche Robert Schumanns: „Der Kunst ist nur mit dem Meisterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auf den Namen eines wahren Künstlers keinen Anspruch."

München. **Prof. Heinrich Schwartz,** Kgl. bayr. Hofpianist.

Peter Cornelius in Weimar.

Zum 40. Todestag des Dichterkomponisten am 26. Oktober.

Sechzehn Jahre waren seit Goethes Tod vergangen. In Weimar — vor kurzem noch der geistige Mittelpunkt der ganzen damaligen gebildeten Welt — war es wieder still und ruhig und einsam geworden. Und doch schien noch ein Hauch jenes Größten über dieser kleinen Stadt zu liegen und jenen eigenartigen Zauber zu verbreiten, der uns selbst heute noch dort umfängt. Von ihm fühlte sich auch *Franz Liszt* seltsam angezogen, als er seiner bisherigen, einem ununterbrochenen Triumphzug gleichenden Tätigkeit als Pianist entsagend, im Jahr 1848 dort das Amt eines „großherzoglich sächsischen Hofkapellmeisters in außerordentlichen Diensten" übernahm.



PETER CORNELIUS.

Die vielseitige und fruchtbare Tätigkeit, die Liszt in Weimar sogleich als Komponist, Dirigent und Lehrer entfaltete, zog alsbald eine ganze Reihe junger Musiker zu ihm dorthin — Hans von Bülow, Richard Pohl, Hans von Bronsart, Joseph Joachim, Alexander Ritter, Eduard Lassen, Joachim Raff, um nur die bedeutendsten derselben zu nennen. Zu diesem musikalischen Kreis gesellten sich mit der Zeit auch noch eine Reihe hervorragender Maler wie Preller, Genelli, Graf Kalkreuth d. ä., Wislizenus, ferner der bekannte Dichter Hoffmann von Fallersleben, und auf der Altenburg bei Weimar, wo sich Liszt mit seiner Freundin, der Fürstin Wittgenstein, niedergelassen hatte, entwickelte sich in den nächsten Jahren jenes vornehme künstlerische Leben, das eine neue Blütezeit, die musikalische Glanzzeit Weimars heraufführte.

In diesen auserlesenen Kreis trat im März 1852 ein junger Musiker, dessen erster Schritt nach Weimar bedeutungsvoll für seine ganze weitere künstlerische Entwicklung werden sollte: *Peter Cornelius.* Trotz der freundlichen und herzlichen Aufnahme, die er selbst und seine Kompositionen sogleich bei Liszt gefunden haben, mochte es ihm doch freilich anfangs wenigstens nicht leicht geworden sein, sich in diesen ihm ganz ungewohnten, neuen Verhältnissen in Weimar zurecht zu finden: zu groß war der Unterschied zwischen dem Leben, das er bisher zu führen gezwungen war, und dem, das sich ihm jetzt darbot.

Als Sohn eines Schauspielers und Lustspiel-Dichters am 24. Dezember 1824 in Mainz geboren und zuerst auch zum Schauspieler bestimmt, nahm sich nach dem frühen Tod seines Vaters ein naher Verwandter, der berühmte Historienmaler Peter Cornelius, seines Patenkindes hilfreich an und ließ ihm durch den namhaften Musiktheoretiker Professor Siegfried Dehn in Berlin eine gründliche musikalische Ausbildung zuteil werden. Nach Abschluß seiner Studien mußte der junge Cornelius nur zu bald einsehen, daß ihm zur sofortigen Verwirklichung seiner stolzen Hoffnungen und kühnen Pläne, die ihn zu Liszt nach Weimar und nach Paris zu Meyerbeer führen sollten, die Mittel vollständig fehlten; angewiesen auf die nicht eben sehr reichlichen Unterstützungen seiner Verwandten und auf die spärlichen Einkünfte, die er sich durch Zeitungsaufsätze und durch Musikunterricht in befreundeten Familien verschaffte, suchte er Trost und Befriedigung in eigenen Arbeiten; seine ersten, zum Teil gar nicht mehr erhaltenen Kompositionen und Gedichte entstehen in dieser Zeit und mit ganz besonderem Eifer vertiefte er sich in das Studium der lateinischen, italienischen und französischen Sprache, ein Studium, das ihm späterhin noch reichste Früchte bringen sollte.

Hell und heller war indessen das Licht des Doppelgestirns *Wagner-Liszt* in Weimar aufgegangen. Die ersten Aufführungen der Wagnerschen Werke unter Liszts künstlerischer Leitung, für die dieser auch als Schriftsteller mit flammenden Worten eingetreten war, hatten einen heftigen Kampf widerstreitender Meinungen um die „Zukunftsmusik" entfacht, der auch in Cornelius lebhaften Widerklang fand. Sein sehnlichster Wunsch, Weimar besuchen zu können, sollte denn endlich auch in Erfüllung gehen gelegentlich einer Reise seiner Mutter, die er zu Verwandten in den Thüringer Wald begleitete. Er kam zu Liszt und „das erhabene Kunstleben und Kunsttreiben", wie er in seiner kurzen Selbstbiographie[1] schreibt, „das mich dort wie mit einem Zauberschlag berührte, entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie es mir auch ergehen möge, aufs Neue anzufangen Kunst zu lernen und womöglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören".

Dieser Wunsch war gar bald in Erfüllung gegangen: seine Kompositionen hatten Liszts Interesse und Beifall in hohem Maße gefunden; sein bescheidenes, einnehmendes Wesen, verbunden mit dem goldenen Humor, den ihm als glücklichstes Erbe seine rheinische Vaterstadt geschenkt hatte, machten ihn sogleich zu einem sehr geschätzten und beliebten Mitglied der Lisztschen Künstlergesellschaft. So schlug er denn nun seinen ständigen Wohnsitz in Weimar auf, der bis zum Jahr 1859 dauern sollte, freilich besonders anfangs häufig unterbrochen durch längere Besuche bei Verwandten im Thüringer Wald, am Rhein und in Westfalen, wohin er Einladungen um so lieber folgte, als er dadurch seine stets schwankenden finanziellen Verhältnisse immer wieder wenigstens einigermaßen ins Gleichgewicht bringen konnte.

In stürmischer Begeisterung, in friedlichem künstlerischen Wettkampf mit seinen neuen Freunden stürzt er sich mit siegesfroher Zuversicht auf die Arbeit: in schriftstellerischer und kompositorischer Hinsicht war diese erste Zeit in Weimar vielleicht eine der fruchtbarsten und segensreichsten in seinem ganzen Leben. Seine frühesten Liederkompositionen, größtenteils nach eigenen Gedichten, fallen in das Jahr 1853, und diese bringen ihn mehr und mehr zu der Ueberzeugung, daß nicht das Gebiet der Kirchenmusik, auf dem er sich, Liszts Rat folgend, bisher zumeist betätigt hatte, das eigentliche Feld seines Schaffens sei, sondern daß „die beiden Himmelsmächte des Tones und der Sprache sich in seinem Gemüt zu einem lieblichen Bunde vereinigen mußten", um ihn zu dem zu machen, was er im tiefsten Grund seines Herzens war, zum Dichter-Komponisten. „Poesie des Wortes mit Musik vereinigt, das ist mein Bestreben — und darin unbeirrt fort! . . . Nach meiner ersten Oper werde ich fortfahren nur Opern zu schreiben und um keinen Preis meine Zeit an andere Sachen verschwenden", so schreibt er in jener Zeit gelegentlich einmal an seine Mutter.

Und doch sollte noch so manches Jahr vergehen, ehe die erste seiner Opern vollendet war! Arbeiten aller Art, meist um sich den nötigen Lebensunterhalt zu verdienen, nahmen zunächst seine Zeit in Anspruch. Nachdem er schon in den ersten Tagen seines Aufenthalts in Weimar „Benvenuto Cellini" im Theater und eine ganze Reihe anderer Berliozscher Werke am Klavier kennen gelernt und von dem ihm bisher noch ganz unbekannten Meister einen tiefen und nachhaltigen Eindruck erhalten hatte, machte er dessen persönliche Bekanntschaft in Leipzig im Jahr 1853 und übersetzte nun in der nächsten Zeit eine große Anzahl Berliozscher Kompositionen und Schriften in die deutsche Sprache. Seine voll-

[1] Von H. W. Fritzsch am 6. November 1874 im „Musikalischen Wochenblatt" zum ersten Male veröffentlicht.

endete Beherrschung der französischen Sprache kam ihm dabei trefflich zu statten; seine fast wie Originale anmutenden Uebersetzungen sind in der Tat geradezu meisterhaft und haben nicht wenig zu dem Bekanntwerden der Berliozschen Werke in Deutschland beigetragen. Seine vielseitige Mitarbeit an der von Robert Schumann seinerzeit gegründeten, später von Franz Brendel übernommenen „Neuen Zeitschrift für Musik" zeigte ihn als federgewandten, begeisterten und schlagfertigen Vorkämpfer der „neudeutschen Schule" und seine Aufsätze sind auch selbst heute noch, und zwar nicht nur als interessante Kulturdokumente aus jener Zeit, lesens- und wissenswert. In diese gleiche Zeit fällt auch die Vollendung seiner großen Lieder-Zyklen „Vater unser", „Trauer und Trost" und die „Liebeslieder", die den Dichterkomponisten von seiner vollendetsten Seite als einen unserer feinsinnigsten Lyriker zeigen. So hoch sein Schaffen auch von Liszt selbst und seiner Schule anerkannt und geschätzt wurde, so mußten doch noch Jahre um Jahre entschwinden, bis diese entzückend-vornehmen Liederperlen allgemeine Beachtung bei dem großen Publikum gefunden haben. Auch seine Werke für gemischten Chor und für Männerchor sind noch längst nicht in dem Maß bekannt, wie sie es mit vollem Recht verdienen. Im Lauf der Jahre hatte sich auch das gesellige und gesellschaftliche Leben des Lisztschen Künstlerkreises immer mehr entfaltet: ein „Neu-Weimar-Verein" mit Liszt als „permanenten Präsidenten" an der Spitze hatte sich gebildet, eine Vereinszeitung „Die Laterne" wurde, allerdings nur handschriftlich verbreitet, herausgegeben und deren redaktionelle Leitung gar bald Cornelius, als dem zu diesem Amt geeigneten, übertragen[1]. Hier konnte er und zumal in Gelegenheitsdichtungen bei festlichen Anlässen — Liszts Geburtstag, Sylvester, Besuche befreundeter Künstler wie Berlioz, Rubinstein, Hebbel, Rietschel und anderer wurden stets in fröhlicher Tafelrunde gefeiert — seinem köstlichen Witz die Zügel schießen lassen und von den zahlreichen Beiträgen für diese Zeitung nahmen die seinen neben denen von Hoffmann von Fallersleben entschieden die bedeutendste Stellung ein. Leider ist gar manches dieser hochinteressanten Blätter unbeachtet verloren gegangen, allein das wenige Erhaltene, das gerade in diesen Tagen neu gesammelt und herausgegeben werden soll, wird sicher ein lebendiges Abbild jenes buntbewegten, festlich-frohen Treibens im „Neu-Weimar-Verein" geben.

Von allen Seiten derart in Anspruch genommen, war es Cornelius nicht möglich, sich in Weimar so, wie er es gewünscht und gehofft hatte, seinem eigenen Schaffen zu widmen und mehr als einmal entflieht er aus dem lauten, zerstreuenden Kreis seiner Freunde hinauf in die einsame Stille des Thüringerwaldes; doch stets fühlt er sich immer wieder von dem heimlichen Zauber Weimars und zu der so unendlich gütigen und liebenswürdigen Persönlichkeit Liszts hingezogen und neue Gedichte und Kompositionen, neue Pläne und Entwürfe bringt er jedesmal als schöne Früchte seiner freiwilligen Verbannung aus den Bergen zurück.

Unter diesen Entwürfen nahmen die Studien, die ihn der Verwirklichung seiner längst gehegten Absicht, eine Oper zu dichten und zu komponieren, näher bringen sollten, einen besonders großen Raum ein. Endlich glaubte er nach vielen fehlgeschlagenen und wieder aufgegebenen Versuchen in den „Geschichten des Schneiders" aus den „Märchen von 1001 Nacht" einen seinen Wünschen entsprechenden Stoff gefunden zu haben: „Der Barbier von Bagdad" sollte der Titel seiner Oper lauten. „Ich habe ein Libretto", so schreibt er einmal an seinen Freund Hans von Bronsart, den späteren Generalintendanten des Weimarer Hoftheaters, „voll Gelegenheit, ohne Gelegenheitsmacherei, pikante Melodik anzubringen .... Ich habe mir einen eigentümlichen Zug der Melodienwiederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt, der auf dem Wagnerschen Weg geht, ohne im mindesten platte Nachahmung zu sein .... Wenn es mir auch nur einigermaßen glückt, werde ich der erste sein, der mit Courage auf Wagners Bahn vorangeht." Die frohe Zuversicht auf ein gutes Gelingen seines Werkes verließ ihn auch in den schweren Stunden der weiteren Ausarbeitung nicht, denn er hatte, wie er an seine Mutter schreibt, das Gefühl „einstens ein Dichter genannt zu werden, dem es gegeben war in sein eigenes Herz zu greifen und ein Stück aus dem unverwüstlich tiefen Gemütsleben des deutschen Volkes ans Licht zu geben in Wort und Klang". Wie sehr hat Cornelius dieses sein Gefühl durch die Tat verwirklicht! Im „Barbier von Bagdad" besitzen wir „ein Werk, allein schon als Dichtung betrachtet, meisterhaft in Sprache und Kolorit, ein Abbild des farbenreichen Orients, gewürzt durch gemütvollen deutschen Humor". Freilich die erschütternde Tragik schwerer seelischer Konflikte, die dramatische Wucht gewaltig ringender Leidenschaften waren ihm versagt; aber von Tiefe und Innigkeit des Empfindens, von einer entzückend liebenswürdigen Heiterkeit des Gemüts, dann wieder von zarter Sehnsucht, keuschem Verlangen und stiller Liebesseligkeit, davon erzählt dies Werk dieses seltenen Menschen und Künstlers in hell schimmernden Farben, in leuchtenden Tönen dem staunend beglückt lauschenden Hörer. Fern von dem unruhigen Leben und Treiben in Weimar, in der stillen Abgeschiedenheit des Thüringer Waldes und bei Freunden am Rhein vollendete er vom November 1856 bis zum Februar 1858 die Komposition seiner Oper, und mit dem fertigen Werk nach Weimar zurückgekehrt, erhält er von Liszt die Zusicherung einer baldigen Aufführung seiner Oper an der dortigen Hofbühne. Kurz darauf begannen schon die Proben dazu, und bei der verständnisvollen Hingabe, mit der sich der Meister selbst und alle Mitwirkenden des Werkes annahmen, durfte Cornelius wohl auf einen großen Erfolg seines „Barbier" rechnen.

Doch kam es anders, ganz anders!

Im Jahr 1857 war Franz von Dingelstedt Generalintendant des Weimarer Hoftheaters geworden und gar bald ergaben sich zwischen ihm und dem unter seiner Machtbefugnis stehenden „Hofkapellmeister" Liszt Schwierigkeiten, die zwar nicht offen, aber insgeheim desto mehr heranwuchsen und mit der Zeit fast unerträgliche Zustände schufen. Die von Liszt mit solcher Begeisterung vorbereitete erste Aufführung des „Barbier von Bagdad" sollte nun von den Freunden und Anhängern Dingelstedts dazu benutzt werden, um dem „unbequemen" Meister seine Stellung in Weimar gründlich zu verleiden. Ueber den Verlauf dieses denkwürdigen Abends — die erste Aufführung fand am 15. Dezember 1858 statt — schüttet Cornelius seiner Schwester in einem langen Brief sein übervolles Herz aus: „Mein Werk wurde vor vollem Haus gegeben," so heißt es dort, „die Darstellung war in Anbetracht der Schwierigkeit des Werks eine ausgezeichnete, vortreffliche. Eine bis dahin in den Annalen Weimars noch nicht erhörte Opposition stellte sich mit hartnäckigem Zischen gleich von Anfang an dem Applaus gegenüber, sie war eine bestellte, wohl organisierte .... Zum Schluß erhob sich ein Kampf von 10 Minuten. Der Großherzog hatte andauernd applaudiert, die Zischer fahren nichtsdestoweniger fort. Zuletzt applaudiert Liszt selbst und das ganze Orchester .... Die Erinnerung daran wird mir eine bleibende sein .... Von nun an bin ich ein Künstler, der noch in weiten Kreisen genannt werden wird. Mit einem kräftigen Ruck ist mein ganzes Wesen erhoben. Bis zum letzten Atemzug werde ich mit begeistertem Fleiß meine Bahn fortgehen .... Liszt handelt unvergleichlich an mir. Möchten doch nur auch alle, die sich für mich interessieren, mit Leib und Seele für diesen Mann eintreten, welcher der Bannerträger einer neuen Zeit ist."

Die Folgen, die sich an diesen ereignisreichen Abend knüpften, sollten sich gar bald für das ganze musikalische Leben Weimars als sehr verhängnisvoll und beklagenswert erweisen. Cornelius selbst ging zwar innerlich gefestigt, wie in diesem Brief deutlich sich zeigt, aus dieser schweren Prüfung hervor. Denn berechtigter Stolz, gepaart mit wahrer Bescheidenheit, diese untrüglichen Merkmale des echten Künstlers, waren auch sein Teil. Aber wenngleich sich auch mit der Zeit immer mehr herausstellte, daß der Mißerfolg des „Barbier" nicht durch das Weimarsche Publikum, sondern in der Tat lediglich durch die Dingelstedtsche Clique herbeigeführt worden war, so hatte Cornelius doch die Freude an seinem weiteren Aufenthalt in Weimar verloren; schweren Herzens riß er sich von dem geliebten Meister und seinen Freunden los und siedelte im Frühjahr 1853 nach Wien über. Aber auch Liszt war seine weitere künstlerische Tätigkeit in Weimar durch diesen Skandal verleidet, auch er verließ bald darauf Weimar, um späterhin zwar wiederholt als Gast des Großherzogs zu gelegentlichen Besuchen, doch nie mehr zu dauerndem Aufenthalt dahin zurückzukehren. Welch empfindliche Lücke der Weggang dieser beiden führenden Geister in das musikalische Leben der Stadt gerissen hatte, ist wohl zu verstehen; ohne geistigen Mittelpunkt und Halt zerfiel, zerflatterte gar bald der lichte Künstlerkreis, in alle Winde zerstreuten sich allmählich die Freunde und aus Weimar war zum zweiten Male die Sonne gewichen. — —

Ein lebhafterer Aufschwung zugunsten der Corneliusschen Werke ging dann später wieder von Weimar aus, als im Jahr 1904 im dortigen Hoftheater gelegentlich des *Cornelius-Festes* die beiden Opern „Barbier" und „Cid" zu glanzvoller Aufführung gelangten und an gleicher Stelle kam vor einigen Jahren auch Cornelius' unvollendet hinterlassene, von Waldemar von Baußnern ergänzte Oper „Gunlöd" zu hervorragender Wiedergabe.

Allmählich scheint sich mehr und mehr das Verständnis für diesen Künstler Bahn zu brechen; auch seinen Liedern, besonders den herrlichen „Braut"- und „Weihnachts"-Liedern hat sich mit der Zeit doch jedes empfängliche Herz öffnen müssen. Und wer erst gelernt hat, Cornelius zu verstehen, muß ihn auch lieben: wer so viel Liebe gesät hat, kann auch nur wieder Liebe ernten. Und in der Tat: liebenswürdiger, liebenswerter war selten ein Künstler so wie er!

Heilbronn. **August Richard.**

[1] Eine ausführliche Schilderung des Neu-Weimar-Vereins mit Abbildungen hat die „N. M.-Z." in den Heften 1, 3, 7 und 9 des Jahrgangs 1910 gebracht. Red.

Rudolf Louis †.

Vor einigen Jahren schrieb ich meinem Freunde *Rudolf Louis*, daß bei der sich stetig erweiternden Kluft der Anschauungen in künstlerischen Dingen ein Zusammengehen wie bisher nicht mehr möglich sei. Louis' Antwort auf diese Absage war, daß er mit keinem Worte mehr die im Brennpunkte stehenden musikalischen Fragen mir gegenüber erörterte, daß er unsere persönliche Freundschaft dadurch aber unberührt ließ. Ich stellte diese private Angelegenheit an den Anfang der Abschiedsworte, die ich diesem Freunde hier nun widmen muß, um das Charakterbild des so plötzlich und früh Verstorbenen in einem entscheidenden Zuge im rechten Lichte erscheinen zu lassen. Louis besaß die sonst leider so seltene Eigenschaft, künstlerische Gegensätze nicht auf die persönliche, menschliche Seite zu übertragen. Keinen Nekrolog nun mit dem üblichen Bemühen, die hervorragenden Seiten eines Menschen noch zu unterstreichen, die schwächeren aber zu verschweigen, will und darf ich meinem Freunde schreiben; er steht mir dafür zu hoch, und nicht wenig habe ich ihm auch zu verdanken. Stets fühlte ich mich zu seiner künstlerischen Persönlichkeit hingezogen, obgleich mich seine später mehr und mehr sich ausbildenden „retrospektiven" Anschauungen oft in Harnisch brachten. Rudolf Louis wird jetzt in erster Linie als Musikschriftsteller gepriesen; ich glaube, daß die Lehrtätigkeit, die im großen Maßstabe mit der Abfassung der Louis-Thuilleschen Harmonielehre einsetzte, noch höher zu schätzen ist, vielleicht schließlich Louis' eigenste Domäne geworden wäre. Und es ist nicht zu verstehen, wie das staatlich-musikalische München eine solche Kraft nicht für sich gewinnen konnte. Die Idee für eine neue Harmonielehre teilte mir Louis bei einem Besuche seiner so gastfreien, gemütlichen Häuslichkeit mit, wo noch die alte Musiker-Atmosphäre zu finden war, wo sich noch nicht jenes neumodische Künstlertum mit der geschniegelten Vornehmtuerei breit machte. Mit dem Verlage von Carl Grüninger wurde dann die Idee in die Tat umgesetzt, der Erfolg des Buches ist bekannt, trotzdem einer der Autoren, Ludwig Thuille, kurz nach dem Erscheinen starb. Und der Erfolg dieser modernen Harmonielehre spricht für sich.

Den Musikschriftsteller Louis zeichnete die Verbindung philosophischer Bildung, großen, zuverlässigen, allgemeinen Wissens mit einer gut fundierten musikalischen Erziehung aus, die sich, da auch Louis kein eigentlicher Vollblutmusiker war — wir haben nur eine größere symphonische Dichtung „Proteus" von ihm —, vor allem auf theoretischem Gebiete weiter entwickelte. Ihm schwebte als Ideal des Musikkritikers etwa die Gestalt eines Amadeus Hoffmann vor. Zunächst war allerdings dem Schriftsteller in ihm ein, wohl durch philosophische Beschäftigung herangebildeter lehrhafter Stil, der in seinem komplizierten Satzgefüge für das Zeitungsreferat sich weniger eignete, hinderlich. — (Louis war Herausgeber der Werke des Schopenhauer-Jüngers Bahnsen.) Er gab mir eine dahingehende Bemerkung bei einem Stuttgarter Besuch ohne weiteres auch zu; er gehörte also auch nicht zu den „Eitlen". Später klärte sich sein Stil; und wenn man von einigen hie und da auftauchenden prätentiösen Wendungen und Uebertreibungen absieht, die wir „lieben Freunde" natürlich sofort als willkommenes Bonmot „aufnahmen", so ist es ein Genuß, Louis' Schriften zu lesen, einerlei, ob man immer mit ihm übereinstimmt oder nicht. Das war das Anziehende, das Versöhnende an ihm, der seinem Temperamente gemäß von Einseitigkeiten, Härten und manchen daraus notwendig entspringenden Ungerechtigkeiten durchaus nicht frei war: stark im Lieben, stark im Hassen. Aber diesem „Haß", d. h. diesem leidenschaftlichen Kampfe gegen das von ihm als künstlerisch fremd Erkannte und Gefühlte, fehlte so ganz das Fanatische; begrenzter Horizont, blöde Engherzigkeit, geistiger Hochmut, der mit Verachtung den Gegner behandelt: von diesen üblen Eigenschaften vieler Kritiker war unser Rudolf Louis so ganz und gar frei. Seiner Erscheinung, der äußeren Wohlbeleibtheit nach hätte man ihn vielleicht zunächst für einen gemütlichen Mann halten können, mit dem „sich reden ließe". Weit gefehlt; Louis war ein heftiges Temperament, leicht aufbrausend, von ehrlichem, rücksichtslosem Zorn erfüllt, wenn es galt; mutig, entschlossen. Noch sehe ich ihn im Tosen der gegen ihn aufgebrachten Menge im Münchner Kaim-Saal neben mir stehen, innerlich bebend, äußerlich ruhig und aufrecht. Solcher Charakter trat natürlich einem Richard Strauß ganz anders gegenüber, als sonstige ehrenwerte Männer und Antipoden. Die Hochachtung vor dem großen Künstler Strauß und dem ausgezeichneten Menschen hat Louis niemals vergessen; und was ihm am Straußschen Schaffen entsprach, das wußte er seinem abfälligen Urteil gegenüber mit Pathos hervorzuheben. Daß der begeistertste Lobredner Pfitzners, der schließlich kaum eine zeitgenössische Kritik größeren Stils mehr schreiben konnte, ohne auf Pfitzner zurückzukommen, einer künstlerischen Gesamterscheinung wie Strauß ferner gegenüberstehen mußte, ist ohne weiteres zu verstehen; ebenso manche Ueberschwenglichkeit im Urteil über Bruckner. — Louis war eben keiner der vorsichtigen Kritiker, er konnte sich schonungslos exponieren, kam in Extreme und mußte es dann auch mal erleben, daß die Zeit und die Entwicklung der Dinge ihm unrecht gaben. Welcher warmherzige Mensch möchte ihn aber deshalb etwa tadeln? Weniger das Urteil an sich, als vielmehr die Art und Weise des Urteils bezeichnen den Mann. Die ehrliche Kritik ist überhaupt mehr ein Spiegelbild des Kritikers in seiner Eigenschaft als künstlerischer und menschlicher Charakter, als daß sie einen absolut zuverlässigen Maßstab über ein Kunstwerk selber abgeben könnte. Der Kritiker kritisiert im letzten Grunde sich, nicht das Kunstwerk. Daß Rudolf Louis in manchem geirrt hat, das wird die Zeit lehren, wo sie es nicht schon gelehrt hat. Aber deshalb wird er doch als ein bedeutender Musikschriftsteller weiterleben: er hatte eine eigene Ueberzeugung, hatte die Kenntnisse und Erfahrungen dazu, sie klar und wissenschaftlich zu vertreten; und er vertrat sie mit Mut, Ehrlichkeit und Geist! Das alles hob ihn aus der Masse heraus und sichert ihm seine Stellung in der Musikgeschichte. — Seinem Bilde als Menschen seien noch folgende Züge hinzugefügt. Rudolf Louis war jung geblieben. In ihm angenehmer Gesellschaft trat das besonders zutage. Er war voll Humor und guter Laune, er war auch ein „seßhafter Mann", wenn es galt. Auf der einen Seite waren seine witzigen Treffer und kleinen Boshaftigkeiten gefürchtet. Diese Sarkasmen wurden rasch gangbare Münze, nicht zuletzt auch auf den Tagungen der Tonkünstlerfeste des Allg. Deutschen Musikvereins, bei

RUDOLF LOUIS †.
Photogr. Veritas, München.

denen „'s Doktorle" niemals fehlte. Auf der anderen Seite konnte er sich dann wieder über harmlose Scherze freuen wie ein Kind. Bei starkem Selbstbewußtsein gehörte das Naive in ihm zu seinem Charakterbilde. Es war Harmonie im ganzen Wesen dieses Mannes, der zu denen gehörte, auf die man sich „verlassen" konnte.

Die „Münchner Neuesten Nachrichten" schreiben in ihrem Nachruf u. a.: Für die „M. N. N." bedeutet das Ableben von Dr. Louis einen außerordentlich schweren Verlust. Vierzehn Jahre lang hatte Louis das Musikreferat für unser Blatt inne und was er während dieser Zeit in anstrengender, aufopfernder Arbeit geleistet, was er für das Musikleben Münchens oder besser für die Pflege der Musik in Deutschland bedeutete, weiß jeder, der dem Kunstleben als ausübender Künstler oder als genießender Laie nahe steht. Louis hatte im Kreise der Kunstrichter eine Stimme, auf die man hörte. In seinen Berichten, denen eine flüssige, klare und eindringliche Sprache eigen war, fand man das, was so manche Berichte aus den Federn Anderer vermissen lassen: ein sachlich begründetes Urteil. Louis wurde seinem verantwortungsreichen Amt mit ausgezeichnetem Sachverständnis gerecht. Seine schriftstellerische Befähigung und sein mannhafter Wille, gegen jeden Künstler, mochte er ihn schätzen oder nicht, gerecht zu sein, hat das Zusammenarbeiten mit ihm zu einer Freude gemacht.

Seit dem Jahre 1893 als Musikschriftsteller tätig, hat sich Louis außer durch seine Tätigkeit für die „M. N. N." auch durch seine Bücher einen sehr geachteten Platz errungen. Von seinen literarischen Werken seien genannt: „Der Widerspruch in der Musik", „Die Weltanschauung Richard Wagners", „Franz Liszt", „Hector Berlioz", „Anton Bruckner", „Die deutsche Musik der Gegenwart", „Harmonielehre" (zusammen mit Ludwig Thuille). —

Dr. Rudolf Louis ist nur 44 Jahre alt geworden. Er wurde in Schwetzingen (Baden) geboren, wo sein Vater praktischer Arzt war. Nach Besuch der höheren Bürgerschule in Schwetzingen und des Gymnasiums in Heidelberg studierte Louis in Genf und Wien Musik und Philosophie. In der Musik war er ein Schüler Friedrich Kloses, als Kapellmeister-Volontär bildete er sich am Hoftheater in Karlsruhe unter Felix Mottl aus und war dann in der Folge zuerst als Kapellmeister am Stadttheater in Landshut, dann in derselben Eigenschaft in Lübeck tätig. Im Jahre 1897 kam Louis nach München. Er hat früh geheiratet und in einer sehr glücklichen Ehe gelebt, die erst der Tod (am 15. Nov.) lösen konnte. Von seinen beiden Söhnen steht einer als Freiwilliger im Felde.

Und nun: du lieber Genosse viel heiterer Stunden, du zuverlässiger Freund in ernsten Dingen, du tapferer Mitkämpfer für die hohen Ziele des menschlichen Herzens: einen letzten Gruß in schwerer Zeit. Es war deinem echt deutschen Herzen nicht vergönnt, die neue Morgenröte unseres Vaterlandes zu erleben. Freund Schreiber, auch einer der Thuilleschen Runde, fiel als Offizier im Felde. Die Reihen lichten sich, aber neue treten an die Stelle derer, die ihre Pflicht getan. Mögen sie alle sie so erfüllen wie Rudolf Louis!

Oswald Kühn.

Eine vergessene Komposition Paganinis.

Von Dr. med. GEORG FISCHER (Hannover).

Der ungedruckte musikalische Nachlaß Paganinis enthält nach Angabe von *J. Kapp* in seiner Biographie „Paganini" (1913) ein *„Ghiribizzo vocale. Einzige Gesangskomposition Paganinis"*.

In meiner „Musik in Hannover" (1903, S. 80) habe ich auf einen *„Chant patriotique"* hingewiesen, welchen der große Geiger als seine erste Gesangskomposition bezeichnet hat, wie *G. Harrys* versichert (Paganini in seinem Reisewagen usw., 1830, S. 61). Dieser hatte, als sein Geschäftsführer, auf den Reisen im Juni und Juli 1830 den Geiger gebeten, ein von ihm in französischer Sprache entworfenes Huldigungslied in Musik zu setzen. Paganini fand sich sofort dazu bereit und komponierte noch spät abends den Text.

Das Manuskript, welches in der Autographensammlung von Harrys jetzt im Kestner-Museum zu Hannover aufbewahrt wird, hat den Titel: „Chant patriotique, composé à l'occasion de l'avénement en Trône de sa Majesté Britannique et roi d'Hanovre Guillaume IV. Musique de Nicolo Paganini. Paroles de George Harrys." Eine Beglaubigung lautet: „Der Eigenthümer dieses Manuskripts verbürgt die Echtheit desselben. Hannover, 29. Januar 1831. Georg Harrys, Militairhospitalinspector zu Hannover, Begleiter des Ritters Paganini." Ein Siegel ist beigedruckt.

Das Lied ist dann, laut Handbuch der musikalischen Literatur von Hofmeister, erschienen als „Chant patriotique mit Chor (französisch und teutsch) von N. Paganini. Hannover, Nagel, 7½ ngr." Da das Lied in Nagels Verlag, der in den Besitz von Kreißler & Comp. in Hamburg übergegangen ist, nicht mehr vorhanden ist, so sei es hier abgedruckt:



Der byzantinische Text war französisch geschrieben, da Paganini kein Deutsch verstand. Es ist überflüssig, ihn deutsch wiederzugeben. Zur Komposition eines Huldigungsliedes für den am 26. Juni 1830 auf den Thron gestiegenen König von England paßt es schlecht, daß bereits im folgenden Jahre Paganini in London für seine Mitwirkung in einem Hofkonzert hundert Pfund forderte und, als man ihm die Hälfte bot, antwortete, Se. Majestät könne ihn noch viel billiger hören, wenn Sie seine Konzerte im Theater besuche; feilschen ließe er nicht mit sich (Kapp, S. 62). — Krämerseelen — wie heute!

Da sein ungedruckter musikalischer Nachlaß im Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer in Köln aufbewahrt wird, so wurde auf meinen Wunsch durch den Konservator Herrn G. Kinsky gütigst festgestellt, daß im dortigen Autograph die Ueberschrift nur „Ghiribizzo vocale" lautet und eigenhändig von Paganini geschrieben ist, die Bezeichnung „einzige Gesangskomposition" aber von A. Bonaventura stammt. Diese „Grille" ist in B dur, dagegen der „Chant patriotique" in A dur geschrieben; beide Texte sind verschieden.

Es gibt mithin zwei Gesangskompositionen *Paganinis*.

Als Paganini nach Hannover gekommen war, bat er Harrys in einem italienischen Brief am 2. Juni 1830 (Autographensammlung), mit seinem Sohn zur Probe und zum Konzert am nächsten Abend zu kommen, da er ihm etwas mitzuteilen habe. Er spielte am 3. und 6. Juni im Theater und am 5. ein Quartett von Mozart beim Statthalter Herzog von Cambridge, wobei dieser die zweite Violine übernahm. Dann reiste er mit Harrys zu Konzerten nach Celle, Hamburg, Bremen, Braunschweig. Vor dem Alsterpavillon begegnete Heinrich Heine beiden Männern und glaubte das Bild von Retzsch zu sehen, wo Faust mit Wagner vor den Toren Leipzigs spazieren geht.

Harrys wurde ein nicht unwichtiger Mittelpunkt für Hannover, insofern er einige Monate nach Marschners Anstellung im Jahre 1831 ein Blatt für Kunst und Literatur, „Die Posaune", unter seiner Redaktion erscheinen ließ. Es war länger als ein Jahrzehnt das einzige und für die Kunstinteressen wichtige Blatt der Stadt. Marschner benutzte es öfter zu Einsendungen; auch der junge Franz Dingelstedt, damals Pensionslehrer in Dorf Ricklingen, sandte Novellen, Gedichte ein und übernahm einmal bei Abwesenheit des „Posaunenengels" die Theaterkritik. Harrys schrieb auch ein Dutzend Schau- und Lustspiele, meistens nach dem Französischen (u. a. „Das goldene Kreuz"), von denen einige auf den Hofbühnen in Hannover, Berlin, auch in Hamburg aufgeführt wurden. Er stellte Soldatenlieder für die Armee, Anekdoten für Hypochondristen zusammen und besang alles mögliche.

Harrys hatte seine Verdienste, war aber kein besonders genialer Mann. Heinrich Heine sang: „Der selige Georg Harrys".



Musik in Kriegszeiten.

Ein Situations-Bericht aus Oesterreich.

Wie in Deutschland, so hat man sich auch in Oesterreich entschlossen, trotz der durch den Krieg begreiflicherweise eingetretenen einschneidenden Veränderungen den Musikbetrieb in diesen ernsten Zeiten aufrechtzuerhalten. Wurde es doch sogar allseits als Pflicht empfunden, allen jenen, denen Musik zum Lebensbedürfnisse geworden war, diese nicht vorzuenthalten, und durch Volkskunstabende, populäre Veranstaltungen und dergleichen Musik selbst in jene Kreise zu tragen, die sonst vornehmer klassischer Kunst nicht immer zugänglich waren. Wiener Philharmoniker, Wiener Konzertverein, Tonkünstlerorchester, Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde und unsere anderen großen Chorvereinigungen nehmen bereits in nächster Zeit ihre Konzerte wieder auf und mittlerweile hat auch die Wiener k. k. Hofoper ihre wiederholt verschobene Eröffnung gehabt. Aus den mit Sorgfalt den ernsten Zeiten angepaßten Programmen wurde mit Recht die Musik von Komponisten der uns feindlichen Staaten ausgeschlossen. Hingegen wurde das Außerachtlassen einheimischer lebender Tonkünstler seitens des Wiener Konzertvereines sowie der hervorragendsten Wiener Quartettvereinigung seitens des *Wiener Tonkünstlervereines* zum Anlaß genommen, um den Konzertvereinigungen nahezulegen, in Hinkunft bei der Programmbildung auf die Berücksichtigung zeitgenössischer vaterländischer Komponisten mehr Wert zu legen und dieser Ueberzeugung auch in einer Eingabe an das österreichische Unterrichtsministerium Ausdruck gegeben.

Inwieweit der Krieg bisher auf unsere Kunst eingewirkt hat, möge aus nachfolgenden Aufstellungen ersehen werden: Von weltberühmten Geigern gehören dem österreichischen Heeresverbande *Fritz Kreisler* (wie schon berichtet als Offizier verwundet), *Jan Kubelik* und *Jároslav Kocian* an. Es stehen ferner im Felde: Dr. *Karl Weigl*, der sich durch seine Symphonie, Kammermusik und Lieder erfolgreich in die Reihen unserer jungösterreichischen Komponisten gestellt hat; *Franz Mittler*, ein feinsinniges Wiener Komponistentalent; Prof. Dr. *Max Graf*, einer unserer ersten Wiener Kritiker und Musikästheten, *Franz Hasenöhrl* u. a. m. Ein Todesopfer holte sich der Krieg in dem vorzüglichen Musiker *Albert Ernst*, während der Wiener Pianist Dr. *Paul Wittgenstein* auf dem nördlichen Schlachtfelde seinen rechten Arm einbüßte, zudem in russische Kriegsgefangenschaft geriet. Durch die militärischen Einberufungen haben natürlich auch unsere angesehenen musikalischen Lehranstalten zu leiden und eröffnete die Wiener k. k. Akademie für Musik mit einem bedeutend verminderten Lehrpersonale und Schülerstande, während z. B. die derselben angegliederte kirchenmusikalische Abteilung das Schuljahr mit sechs Professoren, hingegen mit — zwei Schülern beginnen mußte. Als wichtigste Tatsache muß aber verzeichnet werden, daß auch die österreichische Musikerschaft diese Zeiten mit erhabener Würde trägt und voll Zuversicht diesem beispiellosen Kampfesringen gegenübersteht.

Dr. jur. et phil. (mus.) **H. R. Fleischmann-Wien.**

Kritische Rundschau.

Wiesbaden. Die Musiksaison ist auch hier wieder trotz der ehernen Kriegszeit in vollem Gange. Das Kurhaus gibt sechs große Konzerte im Zyklus: zwei fanden bereits statt; während im ersten Frau *Elly Ney van Hoogstraten* ihren früheren Triumphen wieder neue hinzufügte, interessierte im zweiten die Vorführung eines Orchesterwerkes unseres städtischen Musikdirektors *Karl Schuricht*: „Drei Herbststücke" — edel empfundene Musik, die den Stimmungen der poetischen Hinweise „Herbstleid", „Im Hochwald" (nach einer Dichtung von Friedr. Lienhardt) und „Herbstlust" durchaus gerecht wird und durch die farbenprächtige Orchestration wirksam unterstützt ist. Die „Herbststücke" fanden beim Publikum verdienten Beifall. Im *Hoftheater* erfreute eine Neueinstudierung der seit mehr als zehn Jahren nicht mehr gegebenen Oper „Hans Heiling" von Marschner: der neu engagierte Bariton *de Garmo* errang sich in der Titelrolle die vollen Sympathien der Zuhörer und der Kritik. *O. D.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— „Feldgrau" nennt sich ein von Fritz Friedmann-Frederich und Walter Turczinsky umgearbeitetes, ursprünglich „Gewonnene Herzen" benanntes Volksstück von Hugo Müller, mit dem die Direktion des Deutschen Künstlertheaters in Berlin ihre Spielzeit eröffnen wird. Die musikalische Bearbeitung hat Dr. *Leopold Schmidt* übernommen.

— Im Stadttheater in Krefeld soll die Oper „Der Richter von Kaschau" von Dr. *Otto Neitzel* zur Uraufführung kommen.

— Das Stadttheater in Mainz ist unter der neuen Direktion *Islaub* eröffnet worden. Es ist ein sogenannter Notbetrieb unter Bürgschaft der Stadt für vorerst drei Monate. Wie fast überall, haben sich die Mitglieder Kürzungen der Bezüge gefallen lassen müssen, sonst wäre der Betrieb unmöglich gewesen, denn es wird nur an vier Abenden der Woche bei herabgesetzten Preisen gespielt.

— Durch Förderung der städtischen Körperschaften hat die Oper im Stadttheater zu Magdeburg unter der Direktion von *Heinrich Vogeler* bald nach dem üblichen Termin ihre Spielzeit eröffnen können. Der Spielplan brachte ausschließlich Opern, die dem Geist der Zeit entsprachen, wie „Lohengrin" und „Waffenschmied", sowie andere Werke deutscher Meister, dafür: „Undine", „Freischütz", „Martha" usw. Als musikalische Leiter fungieren die Kapellmeister Jos. Göllrich und Siegfried Blumann. — Das Städtische Orchester hat seine regelmäßigen Konzertaufführungen unter Leitung von Prof. *Krug-Waldsee* aufgenommen. Zwei von den großen acht Symphonieabenden haben schon stattgefunden und zwar mit ausgezeichnetem Erfolge. Die Solistin des ersten war Hedwig Francillo-Kauffmann, im zweiten wirkte Walter Soomer mit. — Auch der Tonkünstler-Verein (Prof. Fritz Kauffmann) tritt mit einer umfangreichen Konzertfolge auf den Plan. — Dazu kommen noch Konzertaufführungen des Domchores unter Musikdirektor Richard Kuhne, sowie Volkskonzerte des Städtischen Orchesters und der größeren Chorvereinigungen.

— In München will die Musikalische Akademie (K. Hoforchester) ihre Konzerte in der gleichen Weise wie bisher geben. In Berücksichtigung der gegenwärtigen Verhältnisse sind die Eintrittspreise entsprechend herabgesetzt. — Unter Leitung des K. Generalmusikdirektors *Bruno Walter* finden acht Abonnementskonzerte und zwei Konzerte außer Abonnement statt.

— *Richard Strauß* arbeitet, wie uns aus Graz mitgeteilt wird, zurzeit fleißig an seiner „Alpensymphonie", die er im Frühjahr zu vollenden hofft.

— In München soll ein neues großes Orchesterwerk „Legende" des Komponisten *Karl Bleyle* zur Uraufführung kommen.

— Prof. *Philipp Wolfrum* in Heidelberg hat eine Art symphonischer Dichtung unter dem Titel „Kriegerische Marschmusik 1914" vollendet.

— Das K. Konservatorium in Moskau hat eine Bekanntmachung erlassen, daß seine Schüler deutsche Musikwerke zwar einüben, aber nicht öffentlich aufführen dürfen. Solch Widersinn richtet sich von selber.



— *Ein Rundschreiben an die Konzertvereine.* Eine Anzahl unserer hervorragenden Dirigenten und die Vorsitzenden mehrerer großen Konzertgesellschaften haben sich mit einem Rundschreiben an die deutschen Musikvereine und Konzertgesellschaften gewendet, um die Wiederaufnahme des öffentlichen Musiklebens, wenigstens dort, wo es irgend angängig ist, zu veranlassen. Es heißt darin: „Von vielen Konzertgesellschaften gehen die Meldungen ein, daß sie ihre Konzerte in dieser schwierigen Zeit aufzugeben beabsichtigen. Wir erachten solche Maßnahmen für so schädlich gegen unsere Kunst und unsere Musiker, daß wir die dringende Mahnung an die deutschen Konzertgesellschaften richten, alles aufzubieten, um diesen das gesamte Musikleben lahmlegenden Entschlüssen zu begegnen. Die Verhältnisse sind bei aller Würdigung der ernsten Zeit nicht so hoffnungslos, um dieses Vorgehen zu rechtfertigen. Es werden sich überall Mittel und Wege finden lassen, um die Konzerte durchzuführen. Das Feld vollkommen zu räumen, würde falsch sein, da dann nur eine große Anzahl Wohltätigkeitskonzerte für andere Zwecke erstehen würden, die selten genug ernsten künstlerischen Anforderungen entsprechen, das Publikum in Anspruch nehmen und von den an sich schon brotlosen Künstlern bestritten werden sollen. Wir richten an die deutschen Konzertgesellschaften die Mahnung: Versucht auch in diesem schwierigen Jahre eure künstlerischen Unternehmungen durchzuführen! Nur durch dieses gemeinsame Wirken kann hier großer Not gesteuert werden. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß das Verlangen nach echter deutscher Kunst in unserem Volke auch in dieser ernsten Zeit nicht plötzlich entschwunden ist. Unsere deutsche Kunst ist so groß und reich, daß sie zu allen Zeiten fähig ist, Geist und Gemüt zu stärken und zu erheben."

— *Zeichen der Zeit.* Das *Leipziger* Publikum will Leoncavallo-Musik nicht mehr hören. Im Stadttheater wurde nach Bekanntgabe der Leoncavalloschen albernen Protesterei „Bajazzo"

vom Spielplan abgesetzt und durch „Hänsel und Gretel“ ersetzt. In öffentlichen Lokalen wurde der Orchestervortrag von Mattinata ausgepfiffen und mußte unterbrochen werden, da das Publikum Schluß verlangte. — Wie die Zeitungen bekannt machen, hat Herr Edoardo Sonzogno, der Verleger, an den Berliner Verleger Fürstner geschrieben, daß Leoncavallo unschuldig sei und den Protest nicht unterzeichnet habe. Das genügt nicht! Der Maestro soll selber Zeugnis ablegen! — Aus *Hellerau*, wo sich die Dalcroze-Schule befindet, geht eine Erklärung in die Welt, daß man die taktlosen Aeußerungen des Franzosen Dalcroze von der durch deutschen Idealismus geschaffenen Schule trennen möge. Da sich Dalcroze trotz der ihm zuteil gewordenen Aufklärung nicht eines besseren besinnt, ist er für Hellerau, wo er übrigens nur als Angestellter wirkte, erledigt.

— *Absage an Saint-Saëns.* Einen offenen Brief an Camille Saint-Saëns hat die Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen, deren Ehrenmitglied der französische Komponist bisher war, gerichtet. Er lautet nach der „Musikalischen Rundschau“: „Mit Erstaunen und Entrüstung vernehmen wir die Nachricht, daß Sie sich nicht scheuten, in den gehässigen Ton der französischen Verleumder deutscher Kunst miteinzustimmen, jener wahnsinnigen Hetze sich anzuschließen, welche verblendeter Dünkel und niederträchtige Verstellung gegen die Wohltaten und Segnungen deutscher Kultur anzettelt. Als wir Ihnen vor Jahresfrist unsere Ehrenmitgliedschaft antrugen, geschah es in aufrichtiger Verehrung für Ihr musikalisches Wirken und Können, das uns, da es sich an die deutschen Meister Bach und Beethoven, an die Formen unserer Klassiker anschloß, besonders nahe stehen mußte. Wir bewunderten in Ihren Werken eine seltene Vereinigung von germanischem Inhalt mit romanischer Form, wir glaubten in ihnen das Symbol einer Vermählung zweier Nationen zu sehen, deren musikalisches Leben sich seit Jahrhunderten befruchtet und gegenseitig gefördert hatte. Mein Herr, wir schämen uns jetzt jener Bewunderung, schämen uns jenes Glaubens; wir sehen unseren Irrtum ein, daß wir im Künstler auch das Ideal eines Menschen erblickten! Doppelt herb ist unser Irrtum, da nicht ein junger Unerfahrener uns schmäht, sondern ein Greis von 79 Jahren die Hand erhebt, um seinen Lehrmeister zu schänden. Oder werden Sie es leugnen, was französische Meister Deutschland verdanken? Werden Sie leugnen, was Ihnen die Kunst Sebastian Bachs bedeutete? Können Sie die Tatsache ungeschehen machen, daß Ihr Vorgänger Hector Berlioz nur von deutschen Musikern anerkannt wurde, daß ein Schumann und Liszt sich seiner annahmen, als Ihre gerühmten Pariser ihn verlachten? Haben Sie vergessen, daß jenes Werk, das Ihren Ruhm begründete, Ihre ‚Samson und Dalila‚, in einer deutschen Stadt, in Weimar im Jahre 1877, seine Erstaufführung erlebte? Wurde Ihnen nicht hier, in dem gelästerten Deutschland, die höchste Auszeichnung, der preußische Orden Pour le mérite verliehen? Empfing Sie nicht noch im vorigen Jahre der Kaiser der Barbaren Wilhelm II. im Schlosse zu Berlin in der liebenswürdigsten Weise? Nun denn, wenn Sie dies alles vergessen haben, so wollen auch wir Ihr Bild aus unserem Gedächtnis tilgen, die Ehrfurcht vor Ihren weißen Haaren ist dahin. Hiermit entheben wir Sie Ihrer Ehrenmitgliedschaft. Unsere Ehre ist nicht die Ihre! Leben Sie wohl!“

— *Eine stattliche Geldspende.* Der Aufruf, den die Münchner Hofopernsängerin Frau *Charles Cahier* an ihre Vaterstadt Indianapolis (U. S. A.) zwecks Unterstützung der Zurückgebliebenen unserer Krieger gerichtet hatte, hat bisher die erfreuliche Summe von 36 000 Dollar gezeitigt, die bei einer Münchner Bank unter „Wohlfahrtsfonds Indianapolis“ angelegt wurden.

— *Musik für unsere Krieger.* Man schreibt uns: Um den Reservetruppen eine Musik zu verschaffen, bittet der „Bund für freiwilligen Vaterlandsdienst“, Berlin W. 9, Bellevuestraße 21/22, herzlich um Musikinstrumente wie z. B. Hörner, Flöten, große und kleine Trommeln und Trompeten. Auch Liederbücher und Noten sind sehr erwünscht. Mundharmonikas werden von unseren Braven in Heer und Flotte mit Freuden begrüßt. Weiht eure Musikinstrumente in eiserner Zeit dem herrlichsten Dienst!

— *Musikzeitungen.* Die „Schweizerische Musikzeitung“ in *Zürich* erscheint wieder, wenn auch in bescheidenerem Umfange. Zu dem erfreulichen Ereignis bemerkt die Redaktion unter anderem: Zürich ist den andern großen Schweizerstädten vorangegangen, sein Theater hat zuerst regelmäßige Opern- und Schauspielaufführungen wieder eingeführt und sieht sein verdienstliches Vorhaben von schönem Zuspruch begleitet, in der Tonhalle hat ebenfalls die Konzertsaison eingesetzt, es sind Abonnements für sechs Symphoniekonzerte, sechs populäre Orchesterkonzerte und vier Kammermusikaufführungen eröffnet worden, wiederum mit zum Teil überraschendem Erfolg. Auch *Basel* hat sein Theater für je vier Aufführungen in der Woche geöffnet und die Allgemeine Musikgesellschaft versendet die Einladung zu sechs Orchesterkonzerten und sechs Kammermusikaufführungen In *Bern* hängt die Eröffnung des Theaters von einer Abonnementszeichnung von 40 000 Fr. ab; die Bernische Musikgesellschaft aber hat schon seit einiger Zeit die Programme von acht Orchesterkonzerten veröffentlicht, also auch in der Bundesstadt wird bald wieder ein reges Musikleben einsetzen. Das kleine Winterthur selbst will den kommenden Winter nicht ohne regelmäßige Orchesterkonzerte sehen (hingegen haben die Theater von St. Gallen und Luzern ihre Pforten für diesen Winter geschlossen). Wie es in der Westschweiz in diesen Punkten steht, entzieht sich zurzeit unserer Kenntnis. — Zum zeitweiligen Einstellen der Zeitung bemerken Verlag und Redaktion dann noch: „Von verschiedenen Seiten und unnötigerweise auch drüben vom Rheine her ist unsere Maßnahme als eine kleinliche belächelt worden, das hat uns nicht sonderlich berührt“ und sie fügen hinzu, daß eine deutsche Musikzeitung erschienen sei, die außer Umschlag und fälligen Inseraten ganze 16 Zeilen Text enthalten habe. Schade, daß der Name dieses Blattes vorenthalten wird, uns ist davon nichts bekannt. Ob die Züricherin auch auf die Stuttgarter ärgerlich ist, die wir die Tatsache des Einstellens eines Fachblattes in der neutralen Schweiz als „Kuriosum“ bezeichnet hatten, wissen wir nicht, nehmen es aber nicht an. Einer Einsenderin dagegen möchten wir bemerken, daß in der Bemerkung „Kuriosum“ doch absolut keine Herabsetzung gemeint sein kann. Einer anderen Einsenderin möchten wir erwidern, daß es nicht zu umgehen ist, wenn die Musikzeitungen ohne Ausnahme heute in etwas geringerem Umfange erscheinen. Es kommt doch wohl in erster Linie auf den Inhalt, nicht auf den Umfang an? Sobald es die Verhältnisse gestatten, werden wir unser Blatt in früherem Umfange von 16 Seiten Text wieder erscheinen lassen. Wir hoffen von unseren Lesern und Freunden, daß sie den auf sie treffenden geringeren Nachteil auf sich nehmen — es bringt ja heute jeder Opfer nach jeder Richtung hin!

* * *

Personalnachrichten.

— Siebzehn Künstler sind bereits auf dem Felde der Ehre gefallen; darunter Dr. *Schmieden* und der Opernsänger *Leo Tänzler*. Unter den mit dem Eisernen Kreuz Dekorierten befinden sich *Rudolf Krasselt* vom Deutschen Opernhaus und der Königl. Kammersänger *Walter Kirchhoff*, der seit Beginn des Krieges als Offizier im Felde steht. Ferner hat das Eiserne Kreuz erhalten der bei der Firma C. G. Röder in Leipzig angestellte Musikalienhändler *Artur Roder*.

— Der Seniorchef der Musikfirma Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig (mit Filialen in St. Petersburg, Moskau und Riga), Reichstagsabgeordneter Kommerzienrat *Julius Heinrich Zimmermann* ist während einer Nordlandsreise in Archangelsk von der russischen Militärbehörde als kriegsgefangen zurückgehalten worden. Inzwischen ist es Herrn Zimmermann nach vielen Schwierigkeiten gelungen, seine Freilassung zu erwirken, so daß er über Norwegen nach Deutschland zurückkehren konnte und sich jetzt wieder wohlbehalten in Berlin befindet.

— Der Direktor des Stadttheaters in Nürnberg, Kgl. Württ. Kammersänger *Alois Pennarini*, ein geborener Oesterreicher, zieht ins Feld, um bei dem Freiwilligen Sanitäts-Automobil-Korps der deutschen Armee, bei der er sich als naturalisierter Deutscher gemeldet hat, mit seinem Auto Dienst zu tun. Während seiner Abwesenheit wird ihn am Stadttheater dessen früherer Oberregisseur, der spätere Direktor des Regensburger Stadttheaters, Vanderstetten, vertreten. *F.*

— Dr. *Joseph Marx* ist zum Professor für Komposition und Kontrapunkt an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien ernannt worden. Der junge Grazer Künstler dankt diese ehrenvolle Berufung nicht allein seinen gehaltvollen Liedern, Chor- und Kammermusikwerken, sondern auch seinen bedeutenden musikwissenschaftlichen Arbeiten. Er schrieb eine Dissertation über die Psychologie des Musikhörens und eine grundlegende Abhandlung über das Wesen der Tonalität. *J. Sch.*

— Prof. *Julius Klengel*, der Leipziger Cellist, hat sein vierzigjähriges Jubiläum als Mitglied des Gewandhaus-Orchesters gefeiert.

— Stadtmusikdirektor *Johann Gottlieb Haase* in Kamenz ist im Alter von 92 Jahren gestorben. Bis in sein hohes Alter hat er komponiert und noch vor vier Jahren ein Oratorium „Das Opfer des Weltheilandes“ geschaffen, zu dem er selbst den Text verfaßte.

— *Richard Heuberger* ist in Wien gestorben. (Wir werden auf den Verstorbenen noch zu sprechen kommen. Red.)

— In *Wien* ist *Rudolf Kaiser*, Direktor der Musikschulen „Kaiser“, dritter Präsident des Oesterreichischen Musikpädagogischen Reichsverbandes und erster Präsident dessen Hilfsvereins, nach kurzem Leiden aus dem Leben geschieden.

— In *Zürich* ist im Alter von 72 Jahren der Komponist und Geiger *Oskar Kahl* gestorben, der einst dem Freundeskreis Richard Wagners angehörte.

Besprechungen und Anzeigen

Neue Bücher über Musik.

J. Hartog: *Richard Wagner.* Meulenhoff-Ausgabe, geb. 1.50 M. Leipzig 1913. Wir haben da ein volkstümlich gehaltenes Werk vor uns, das in gutem Stil und leichtverständlicher Sprache abgefaßt, ein anschauliches, ausführliches, auf gründlichem Quellenstudium fußendes und darum selbständiges Bild von Wagners bewegtem Erdenwallen gibt. Auch die kurzen und hier und da fast naiven Einführungen in den Inhalt der Wagnerschen Tondramen deuten auf die populäre Richtung des handlichen, reich illustrierten Buches hin. Da ist's kein großer Schaden, daß vom Verfasser die Lebenserinnerungen Wagners nicht mehr verwertet werden konnten und daß die Großtaten des Meisters auf musikalischem Gebiet und seine philosophischen Anschauungen keine eingehende Würdigung fanden. Ueber das letztere Gebiet belehren uns verschiedene Spezialstudien (z. B. von Chamberlain), und über die harmonischen und stilistischen Errungenschaften der neudeutschen Schule Wagners und Liszts liegt außer dem Werk von Rietsch noch nicht viel Positives vor. Für die Leser unsres Blattes hat das Buch insofern besonderes Interesse, als die Ehrenrettung *Praegers* (die dieser verstorbene englische Komponist und Verfasser des aus dem Buchhandel zurückgezogenen Buches „Wagner, wie ich ihn kannte" den Veröffentlichungen der „Neuen Musik-Zeitung" verdankt) ausführliche Erörterung erfährt.

Vom selben Verlag werden auch die *dramatischen Dichtungen Wagners* in einer schmucken, sorgfältigen und reich illustrierten Ausgabe dem deutschen Volke dargeboten.

A. Penkert: *Das Gassenlied* (Breitkopf & Härtel). Unter dem Sammeltitel „*Gegen die musikalische Schundliteratur*" erscheinen aus der Feder dieses Autors verschiedene kritische Büchlein, deren erstes die ästhetische Wertung des heutigen Gassenlieds unternimmt. Das Verhältnis von Gassen- und Volkslied wird erläutert, die Ursachen der Geschmacksverderbnis in den breiten Schichten der Großstadtbevölkerung werden aufgezeigt, die inhaltliche und formale Minderwertigkeit der Texte von Gassenhauern und Operetten wird an Beispielen nachgewiesen. Zuletzt kommt die eingehende Besprechung der Primitivität, Unpersönlichkeit, Gedankenlosigkeit, Gleichartigkeit und Schmutzigkeit der Walzer- u. a. Tanz- und der Marschlieder. Die Einstellung Penkerts zu seinem Thema ist frei von falschem Moralbonzentum und auf wahrem Idealismus und echtem Gefühl begründet. Seine Ausführungen sind nicht ohne Geist, wenn auch natürlich die kritische Zerpflückung sich hier und da philiströs anhört und oft witzige und schärfere Satire wünschenswert wäre, um dieses ganze verächtliche, das Volksempfinden verseuchende Genre entsprechend zu geißeln. Meiner Meinung nach wäre der beste Ton und Stil zur Bekämpfung des Schundes in Literatur, bildender Kunst und Musik jener köstliche von Thoma, Steiger, Scher, Owlglas, Schlemihl u. a. im Simplizissimus angeschlagene. Positive Vorschläge zur Besserung der Verhältnisse wird das Schlußheft der Sammlung bringen, die allgemeinen Interesses und der Aufmerksamkeit aller Pädagogen wert ist.

F. Weingartner: *Ueber das Dirigieren* (Verlag Breitkopf & Härtel. 1.50 M.). Diese einst vielangefochtene Schrift ist in 4. Auflage erschienen. An Aktualität haben die beiden ersten Kapitel natürlich verloren; Bülow ist tot und seine allzu persönliche Dirigierweise ist heute wieder einer objektiveren gewichen. Der Exkurs in der Einleitung zum zweiten Kapitel über die Wagner-Epigonen und gegen den Verismo hat mit dem Thema des Buches nicht viel zu tun, aber als Widerspiegelung der Kämpfe und Fragen jener Zeiten und als lebensvolle Erinnerungen und persönlich gefärbte Aeußerungen eines so angesehenen Dirigenten, Komponisten und Schriftstellers wie Weingartner sind sie von Interesse und bieten ihm Gelegenheit, viele gute Gedanken aus Theorie und Praxis zu äußern. Die Schrift bekämpft vor allem die Uebertreibungen nach der dynamischen und agogischen Seite hin und die Willkürlichkeiten und Spitzfindigkeiten in der Interpretation, die der Gefallsucht der Dirigenten entspringen. Anregend sind die Probleme des dritten Kapitels. Das Auswendigdirigieren widerrät Weingartner im allgemeinen, obwohl er's früher selbst gern tat. Heute ist es auch aus der Mode gekommen. Die trefflichen Bemerkungen Weingartners über die Bewegungen beim Dirigieren und über das Reisedirigieren mag der Leser im Buch selbst nachprüfen. Sehr beherzigenswerte Mahnungen bringt das vierte Kapitel, wo es sich ums Dirigieren im Theater handelt. Auch heute noch gilt Weingartners schonungslose Kritik der üblichen Verhältnisse. Eine Zusammenfassung der Hauptgesichtspunkte für das Dirigieren und eine pessimistische Betrachtung unsres Kunstlebens im fünften Kapitel schließen das kurze, aber gedankenreiche Büchlein. Möge der Verfasser recht bald Gelegenheit haben, bei einer neuen Auflage mit einem froheren Ausblick zu enden. Zum Schluß noch die grammatikalische Bemerkung: Ich wundere mich, daß hochgebildete Menschen wie Niemann und Weingartner den Unterschied von „als" und „wie" nicht beachten! *C. Kn.*

Klaviermusik.

Rudolph Ganz: Vier Klavierstücke, op. 23. 1. Heldengrab (1.20 M.). 2. Intermezzo (1.50 M.). 3. Im Mai (1.50 M.). 4. Tanz (2 M.) Verlag *Ries & Erler* in Berlin. Der Komponist ist sehr um neue melodische und harmonische Ausdrucksformen bemüht, was jedenfalls anzuerkennen ist, wenn auch manches in seinen Klavierstücken etwas befremdlich klingt. Im „Heldengrab" ist die Stimmung gut getroffen. „Im Mai" bietet ungewohnten, eigenartigen Blütenduft, der Tanz ist nicht ohne grotesken Reiz, von schlichter, ansprechender Melodik ist das teilweise in der phrygischen Tonart geschriebene Intermezzo.

Alfred Grünfeld: Ungarische Fantasie mit Benutzung von Nationalmotiven, op. 55 (2.50 M.). Verlag von *Bote & Bock* in Berlin W. 8. Ein prächtig wirksames Vortragsstück für den Salon wie den Konzertsaal, mit oft überraschenden Klangeffekten, das aber schon eine tüchtige Virtuosität im Klavierspiel erfordert.

E. Nielson: *Menuett* aus der Musik zu „George Dandin" von Molière (Verlag *Bote & Bock*, 1 M., m.), eine geschickt gemachte Bearbeitung eines Motivs des Padre Martini, zierlich, melodiös und leicht spielbar.

P. Michael, op. 5: *Drei leichte melodische Klavierstücke.* Erzählung, Wiegenlied, Gavotte à 60 Pf. Verlag *Basell*, befingert (l.—m.). Hübsche, anmutige, glatte Unterhaltungsmusik.

Louis Glaß: I. *Variationer over Danske viser og Sange*, Heft I und II. Op. 41. II. *Kleine Tonbilder für Klavier*, op. 39. Verlag von *Wilhelm Hansen* in *Kopenhagen* und *Leipzig*. 1. Fünf dänische Kinderlieder (Der Kobold, Der Klapperstorch, Wiegenlied, Tanzliedchen und Kinderspruch) sind in diesen zwei Heften schlicht und anmutig bearbeitet und variiert. Sie sind als Würze beim Unterricht für die Mittelstufe zu empfehlen. Kindlichen Reiz besitzt besonders das Wiegenlied; das Tanzliedchen im Menuettrhythmus ist reicher und etwas schwieriger bearbeitet, der Kinderspruch in einfachem, fugiertem Stil geschrieben, gibt einen hübschen Abschluß. 2. Beim Durchspielen der „kleinen Tonbilder", die anfangs einen unbedeutenden Eindruck machen, wird man doch nach und nach wärmer und erfreut sich besonders an den drei letzten durch melodische Erfindung und feine Kleinarbeit sich empfehlenden Stückchen. *Dr. A. Sch.*

Seine Mitteilungen No. 38 sendet uns der *Musikverlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.* in Berlin-Lichterfelde; sie enthalten Ausführliches über die Methode und Werke *Max Battkes.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 5 bringt ein Lied „Aufbruch", das *Joseph Haas* auf die kernigen Worte von Ernst Moritz Arndt komponiert hat. Der Alte ist von dem Jungen damit zu neuen Ehren in unserer Zeit gebracht worden, und der Stuttgarter Tonsetzer hat gezeigt, daß die „Modernen" keineswegs heute versagen. — Das liebenswürdige Menuett des Weimarer Komponisten *Gustav Lewin*, der unseren Lesern gleichfalls gut bekannt ist, wird gerne gespielt werden.

* * *

Als **Kunstbeilage** bieten wir unseren Lesern mit diesem Heft ein interessantes Bild des seinerzeit hochgeschätzten Opernkomponisten und Stuttgarter Hofkapellmeisters *Nicola Jommelli*, dessen zweihundertjähriger Geburtstag in dieses Jahr fällt. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 46 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preis (s. Inserat in heutigem Heft) entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.

An unsere verehrl. Post-Abonnenten!

Beim Ausbleiben oder bei verspäteter Lieferung eines Heftes wollen sich die Postbezieher stets nur an den Briefträger oder die zuständige Bestell-Postanstalt wenden. — Erst wenn Nachlieferung und Aufklärung nicht in angemessener Frist erfolgen, wende man sich unter Angabe der bereits unternommenen Schritte an unseren Verlag.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 14. November, Ausgabe dieses Heftes am 26. November, des nächsten Heftes am 10. Dezember.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 14. November.)

Rhn. Sie sind ein von ernstem Streben beseelter wackerer Könner, der aber, solang er keinen festen Boden unter den Füßen fühlt, vergebens nach höheren künstlerischen Idealen greifen wird. Sie stehen noch zu sehr unter dem Zwang der Form, darum vermag sich auch Ihre Phantasie nicht zu entfalten. Ihr Lied vom Hindenburg verspricht so wenig wie die übrigen Soldatenlieder einen materiellen Erfolg. Es fehlt die Reife. Bei weiterem Bemühen werden Sie sicherlich noch den Volkston meistern.

O. W. Zwei markige Gesänge, von denen sich „Daheim“ durch edlen Schwung, „Gotenzug“ durch schlichte Natürlichkeit auszeichnet.

R. M. L. Ihr Sturmlied ist in jeder Zeile charakteristisch. Seine Kühnheiten lassen sich rechtfertigen. Bei guter Wiedergabe müßte es zündend wirken.

P. R—mer, W. Das „Albumblatt“ hat einen natürlicheren harmonischen und melodischen Fluß, ist weniger gekünstelt als die Caprice und sagt darum besser zu. Ihr musikalisches Empfinden, das erst in der Entwicklung begriffen ist, sollten Sie vor allem unter den läuternden Einfluß klassischer Vorbilder stellen.

Rott. Beide Gesänge haben patriotischen Schwung, sind auch im Satz gut, nur sollten sie origineller sein.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.	1915 Heft 6

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Beethoven als Klavierspieler.

Von Dr. KONRAD VOLKER (Greiz).

V.

Dieses phänomenale Genie, zugleich eine sich rücksichtslos durchsetzende Persönlichkeit — sprach er doch noch im Anfang seiner Laufbahn zum Fürsten Lobkowitz die stolzen Worte: „Mit Menschen, die keinen Glauben und kein Vertrauen zu mir haben, weil ich dem allgemeinen Rufe nach noch unbekannt bin, kann ich keinen Umgang haben" —, mußte mit seiner einzigartigen, zu der herkömmlichen in so unerhörtem Kontrast stehenden Klavierkunst trotz aller Anfeindungen und schulmeisterlichen Abkanzelungen im Sturm eine erste Position im Wiener Musikleben erringen. Ich erwähnte sein verschiedentliches Auftreten in einflußreichen Privatkreisen. Vor der großen Wiener Oeffentlichkeit spielte er zum erstenmal im März 1795, also nicht viel über zwei Jahre nach seinem Eintreffen in Wien. Die Ankündigung des Konzertes war folgende: „Sonntags den 29. und Montags den 30. März 1795 wird die hiesige Tonkünstlergesellschaft im k. k. National-Hof-Theater zum Vorteil ihrer Witwen und Waisen eine große musikalische Akademie in zwey Abteilungen zu geben die Ehre haben." Die zweite Nummer der ersten Abteilung war „ein neues Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt von dem Meister Ludwig van Beethoven und von seiner eigenen Erfindung". Beethoven mußte durch seine Eigenart besonders auffallen, da der weitere im Konzert mitwirkende Pianist, Cartillieri, zwar ein bedeutender Künstler war, aber über die Tradition nicht hinausging. Im Dezember desselben Jahres finden wir Beethoven bereits an einer zweiten Akademie beteiligt, sie wurde veranstaltet vom Altmeister Haydn, mit dem er, trotzdem er ihm ein schlechter Lehrmeister gewesen war und sie, in vielen Beziehungen Gegensätze, sich gegenseitig oft mit spitzen Bemerkungen traktierten, doch, äußerlich wenigstens, ein gutes Einvernehmen aufrecht erhielt. Beethoven spielte hier wieder ein Konzert eigener Komposition, es war das große C dur-Konzert. Am 8. Januar 1796 trat er in einem Konzerte der Signora Maria Bolla zum drittenmal öffentlich auf. Dann unternahm er seine erste — und einzige — große Konzertreise nach Prag, Nürnberg und vor allem *Berlin* (vielleicht hat er auch in Leipzig und Dresden gespielt). In Berlin erntete er die größten Ehrungen. Er phantasierte mit einem vollen Erfolg vor dem König Friedrich Wilhelm II., der ein begeisterter Musikfreund und guter Cellospieler war, im übrigen aber bei seiner Oberflächlichkeit und Genußliebe kaum nach Beethovens Art gewesen sein dürfte. Eher kann man dies von dem musikalisch hochbeanlagten und besonders als Improvisator vortrefflichen Prinzen Louis Ferdinand sagen, dem Beethoven in seiner Art das große Kompliment machte, er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler. Auch in der Singakademie machte Beethoven durch sein freies Phantasieren einen tiefen Eindruck. Er lernte da Zelter kennen, der dann 1800 ihr Direktor wurde, jenen derben Maurermeister, Musikus und späteren Freund und Duzbruder Goethes, der die zweifelhafte Berühmtheit erlangt hat, alles getan zu haben, um dem in musikalischen Dingen völlig von ihm abhängigen großen Dichter, dessen Freundschaft und Anerkennung Beethoven sehnsüchtig erstrebte, das Verständnis für ihn unmöglich zu machen, und der damit einen Teil der Schuld daran trägt, daß der Olympier fremd und kühl an dem allein ihm Ebenbürtigen im Reiche der Kunst vorüberging. Beethoven hatte schon damals keinen bedeutenden Eindruck von diesem „wackeren Kunstgenossen". Dieser aber schrieb ihm noch im Jahre 1823 in einem eigenen Gegensatze zu den hämischen Aeußerungen, die er über ihn gegen Goethe sich erlaubte, in seiner Eigenschaft als Direktor der Singakademie die schmeichelhaften Worte: „Sie haben sie bei Ihrem Hiersein vor 25 Jahren Ihrer mir unvergeßlichen Gegenwart gewürdigt." Noch geringere Geister waren die beiden Kapellmeister Righini und Himmel. Besonders charakteristisch für Beethoven ist eine Episode aus seinem Zusammensein mit Himmel, einem weichlichen Wüstling, von dem Varnhagen von Ense später mitteilte, daß er fast nur zwischen behaglichem Champagnerrausch und trostloser Nüchternheit gelebt habe. Er war Komponist kleiner, süßlicher Liederchen und entsprechender Klavierspieler. Ries berichtet hierzu nach Beethovens Erzählung: „Er ging in Berlin viel mit Himmel um, von dem er sagte, er besitze ein artiges Talent, weiter aber nichts; sein Klavierspielen sei elegant und angenehm, allein mit dem Prinzen Louis Ferdinand sei er gar nicht zu vergleichen. . . . Als sie eines Tags zusammen waren, begehrte Himmel, Beethoven möge etwas phantasieren, welches Beethoven auch tat. Nachher bestand Beethoven darauf, auch Himmel solle ein Gleiches tun. Dieser war schwach genug, sich darauf einzulassen. Aber nachdem er schon eine ziemliche Zeit gespielt hatte, sagte Beethoven: „Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?" Himmel hatte wunder geglaubt, wieviel er schon geleistet, er sprang also auf und beide wurden gegenseitig unartig. Beethoven sagte mir: ‚Ich glaubte, Himmel habe nur so ein bischen präludiert'. Sie haben sich zwar nachher ausgesöhnt, allein Himmel konnte verzeihen, doch nie ver-

gessen." Man muß, wenn man diese drei musikalischen Koryphäen Berlins sich neben Beethoven betrachtet, der bitteren Worte gedenken, die Bettina Brentano über sie und Reichardt (der sie weniger verdiente) an Goethe schrieb: „Zelter läutet und bimmelt mir deine Lieder vor, wie eine Glocke, die von einem faulen Küster angeläutet wird. Sie fallen Alle über einander her, Zelter über Reichardt, dieser über Himmel, dieser über Righini und dieser wieder über Zelter; es könnte ein jeder sich selbst ausprügeln, so hätte er immer dem andern einen größeren Gefallen gethan, als wenn er ihn zum Konzert eingeladen hätte. Nur die Todten sollen sie mir ruhen lassen, und den Beethoven, der gleich bei seiner Geburt auf ihr Erbtheil Verzicht gethan hat." Enttäuscht von dem musikalischen Niveau der Preußenstadt, aber ruhmgekrönt kehrte Beethoven, nachdem er noch in Prag jubelnden Beifall geerntet und namentlich Tomaczek in der oben beschriebenen Weise tief erregt hatte, nach Wien zurück. Im selben Jahre noch und in den beiden folgenden Jahren trat er wieder mehrfach, 1798 auch noch einmal in Prag, öffentlich auf und erregte eine immer sich steigernde Bewunderung. Dann begannen jene das Publikum mächtig erregenden W e t t k ä m p f e mit anderen Höhenmenschen der Wiener Klavierkunst, in denen er seine höchsten Ehren als Klavierspieler erntete und die doch dabei ihr Teil dazu beigetragen haben, daß er sich von der ausübenden Kunst zurückzog und dem produktiven Schaffen allein zuwandte. Solche musikalische Wettkämpfe, meist in den Salons der Adligen stattfindend, waren damals, als die heutige Trennung zwischen Komponisten und Interpreten noch nicht durchgeführt war, sondern Erfindung und Spiel noch in inniger Verbindung auftraten, ebenso wie die Improvisationen an der Tagesordnung und auch Beethoven scheute sich, vorläufig wenigstens nicht, sich diesem Modeinstitut anzupassen. Unter den Wiener Klaviermeistern — es gab deren über 300! — spielten eine besondere Rolle der Fingergewaltige *Joseph Wölffl*, ein Mozart-Schüler und gediegener, wenn auch im Vergleich zu Beethoven flacher Pianist, der bedeutendste seiner Konkurrenten, dann der „Variationenschmied" Abbé *Geldnek*, ein Hauptmatador der Brillanten und Blender, über den Weber das witzige Epigramm dichtete: „Kein Thema auf der Welt verschonte dein Genie, das simpelste allein, dich selbst variierst du nie," ferner *Lipawsky*, als Avistaspieler und Meister im Spielen Bachscher Fugen sehr angesehen, ohne mit Beethoven je konkurrieren zu wollen, *Vanhal* einer der zarten niedlichen, weichen Sonatenfabrikanten, *Kozeluch*, der kleinliche Mozart-Verketzerer, *John Cramer*, der vortreffliche Klavierspieler und Etüdenmeister, *Clementi*, der Komponist bedeutender Sonaten und ebenso als Klaviervirtuose anerkennenswert, *Eybler*, der Schüler von Albrechtsberger, *Eberl*, *Förster*, der Regens chori *Preindl*, alles achtungswerte, aber doch nur mittelmäßige Größen, und endlich *Johann Nepomuk Hummel*, noch sehr jugendlich, aber schon ein gewaltiger Techniker, der spätere Klassiker der Mozartschen Richtung des Klavierspiels, und noch so manche andere. Beethoven selbst schätzte als Klavierspieler nur Cramer, von Wölffls Spiel hielt er nicht viel, während er im Gegensatz zu Cramer, mit dem er sich verfeindete, mit dem Menschen Wölffl stets im besten Einvernehmen blieb und zwar trotz der Wettkämpfe, die er mit ihm führte und die neben denen mit Gelinek die interessantesten sind, von denen uns berichtet worden ist. In der „Allgemeinen Musik-Zeitung" hieß es 1799 in einem Artikel über die berühmtesten Klavierspieler Wiens, der bei allem angeblichen Bemühen der Objektivität das Uebelwollen gegen Beethoven kaum unterdrückte, u. a.: „Unter diesen machen Beethoven und Wölffl das meiste Aufsehen. Die Meinungen über den Vorzug des einen vor dem andern sind hier getheilt, doch scheint es, als ob sich die größere Partei auf die Seite des letztern neigte. Ich will mich bemühen, Ihnen das Eigene beider anzugeben, ohne an jenem Vorrangsstreite Theil zu nehmen. Beethovens Spiel ist äußerst brillant, doch weniger delikat und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa nur in den Figuren variiert (womit mancher Virtuos Glück und — Wind macht), sondern wirklich ausführt. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das Nonplusultra bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maße gefunden, in welchem sie mir bei Beethoven zu Theil ward. Hierin steht ihm Wölffl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat Wölffl darin, daß er bei gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Composition Sätze, welche geradehin unmöglich zu exekutieren scheinen, mit einer Leichtigkeit, Präcision und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen setzt (freilich kommt ihm dabei die große Struktur seiner Hände sehr zu statten), und daß sein Vortrag überall so zweckmäßig und besonders auch in Adagio so gefällig und einschmeichelnd, gleich fern von Kahlheit und Ueberfüllung ist, daß man nicht bloß bewundern, sondern auch genießen kann . . . Daß Wölffl durch sein anspruchsloses, gefälliges Betragen über Beethovens etwas hohen Ton noch ein besonderes Uebergewicht erhält, ist sehr natürlich." Dies ist so recht der Typus einer Durchschnittskritik der damaligen Zeit. Als Improvisator wird Beethoven anerkannt, aber im übrigen fehlt jedes Verständnis für seine Größe. Kleine Aeußerlichkeiten werden dagegen als bedenkliche Mängel seines Spiels bedeutsam herausgehoben. Dazu Beethovens — hoher Ton! Wölffl ist der entgegenkommende Mann und — mit Liebe gezeichnet. Und doch merkt man durch diese liebenswürdige Kritik hindurch, daß er zu kühl, korrekt und gefällig war, um einen tiefer schürfenden Hörer ernstlich zu erregen. Ironisch schreibt Tomaczek über ihn: „Ein Klavierspieler, der sechs Fuß in der Länge mißt, dessen Finger, ungeheuer lang, eine Spannung von einer Terzdecime ohne alle Anstrengung ausführen, der noch dazu so mager ist, daß an ihm alles wie an einer Vogelscheuche klappert, der mit der unglaublichsten Leichtigkeit mit einem zwar schwachen, jedoch einem netten Anschlag alle Schwierigkeiten, für andere Klavierspieler Unmöglichkeiten, vollführt, ohne die ruhige Haltung des Körpers dabei zu verlieren, der oft ganze Stellen in mäßig bewegtem Tempo mit einem und demselben Finger, wie in dem Andante der Mozartschen Phantasie die lange in Sechzehnteln fortgehende Stelle im Tenor, zu binden weiß, — ein solcher Klavierspieler ist wohl einzig in seiner Art zu nennen." Und dann heißt es weiter, den hauptsächlichsten Gegensatz zu Beethoven betonend: „Wölffls eigenthümliche Virtuosität abgerechnet, hatte sein Spiel weder Licht noch Schatten, es mangelte ihm männliche Kraft ganz und gar, daher es kommen mochte, daß sein Spiel nicht in das Innere des Menschen drang, sondern das Gymnastische darin zur Bewunderung hinriß. Uebrigens fehlte es ihm bei sonstiger Gutartigkeit an feiner Bildung, sein kindisch-humoristisches Wesen hat ihm den Namen eines närrischen Wölffl zugezogen." Die W e t t k ä m p f e B e e t h o v e n - W ö l f f l erregten, wie noch nie andere vorher, die musikalischen Gemüter der Kaiserstadt. Man sprach sogar von einer Erneuerung der alten Pariser Fehde der Gluckisten und Piccinisten, und Seyfried berichtet aus eigener Anschauung, besonders in der bei Schönbrunn gelegenen Villa von Mozarts Freund Baron Wetzlar habe der höchst interessante Wettstreit beider Athleten (!) nicht selten der zahlreichen, gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuß verschafft. „Jeder trug seine jüngsten Geistesprodukte vor; bald ließ der eine oder der andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien, ungezügelten Lauf, bald setzten sich beide an zwei Pianofortes, improvisierten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Themata und schufen also gar manches vierhändige Capriccio." Ueber Wölffl schrieb schließlich einer der

Hauptkritiker freundlich anerkennend: „Wölffl, in Mozarts Schule gebildet, bleibt immerdar sich gleich, nie flach, aber stets klar und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm bloß als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrtentums. Stets wußte er Anteil zu erregen und diesen unwandelbar in den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen." Dagegen lautete das Urteil über Beethoven mit einer Ahnung des Unendlichen dieser Künstlererscheinung: „Im Phantasieren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum Unheimlich-Düsteren sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wildschäumenden Katarakte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen imstande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmut zerfließend: — wieder erhob sich die Seele, triumphierend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen und fand beruhigenden Trost am unschuldsvollen Busen der heiligen Natur. — Doch wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnisreiche Sanskritsprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist." Wer der größere Klavierspieler von den beiden war, kann für uns hiernach nicht mehr zweifelhaft sein. Triumphiert hatte trotz der Tiefe seiner Kunst auch über die Anhänger der mehr leichtverständlichen Muse, und das war die Mehrzahl, der große, fortreißende Improvisator Beethoven. Auch mit dem hochfahrenden und eingebildeten Abbé *Gelinek* trat er um jene Zeit in die Schranken. Ueber die niederschmetternde Wirkung seines Spiels auf diesen berühmten Meister der Eleganz unterrichtet uns am besten eine Ueberlieferung Czernys. „Ich erinnere mich," schreibt er, „noch jetzt, als eines Tages Gelinek meinem Vater erzählte, er sei für den Abend in eine Gesellschaft geladen, wo er mit einem fremden Klaviristen eine Lanze brechen sollte. Den wollen wir zusammenhauen, fügte Gelinek hinzu. Den folgenden Tag fragte mein Vater Gelinek, wie der gestrige Kampf ausgefallen sei. O, sagte Gelinek ganz niedergeschlagen, an den gestrigen Tag werde ich denken! In dem jungen Menschen steckt der Satan! Nie hab' ich so spielen gehört. Er phantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie phantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Kompositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Klavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen. Ei, sagte mein Vater verwundert, wie heißt denn dieser Mensch? Er ist, antwortete Gelinek, ein kleiner häßlicher, schwarz und störrisch aussehender junger Mann, er heißt Beethoven." Und noch drastischer äußerte er zu anderen in galliger Verzweiflung: „Das ist kein Mensch, das ist der Teufel, der spielt mich und uns alle tot. Und wie er phantasiert!" Was blieb ihm anderes übrig, als einem solchen Phänomen gegenüber grollend beiseite zu treten. Noch 1814 fand sein Aerger gegen Beethoven Tomaczek gegenüber einen überaus komischen Ausdruck. „Ehe ich Wien verließ," erzählt der Prager Kritiker, „wollte ich doch eins der besuchtesten Kaffeehäuser sehen. Ich trat in ein sehr besuchtes Kaffeehaus und wen traf ich dort? Den Herrn Abbé Gelinek, den fruchtbaren Variationenfabrikanten. Seine erdbraune Physiognomie hellte sich auf, als er mich erblickte. Nach geschehener wechselseitiger Bewillkommnung dauerte es nicht lange, daß er an mich die Frage stellte, was ich von Beethovens Kompositionen halte. Daß ich dem Tondichter sein gebührendes Recht widerfahren ließ, wird wohl Niemand der Unbefangenen in Zweifel ziehen. Doch der Herr Abbé schien mit meinem Urtheil nicht zufrieden zu sein, wobei er mir Mehreres von Beethoven erzählte, woraus ich schloß, daß er gegen Beethoven nicht sehr freundlich gesinnt sei. Er erklärte ganz aphoristisch, daß allen seinen Tonwerken der innere Zusammenhang fehle und daß sie nicht selten auch überladen seien. Dies nannte er grobe Uebelstände einer Composition und suchte ihr Dasein in dessen Compositions-Art und Weise zu begründen, indem er vorgab, daß Beethoven von jeher gewohnt sei, jede musikalische Idee, die ihm einfiele, auf ein Stückchen Papier zu notieren und das Papierchen in einen Winkel eines Zimmers zu werfen, wo dann mit der Zeit die mit Motiven bezeichneten Papierchen zu einem Haufen anwuchsen, den die Magd beim Auskehren und Aufräumen nicht anrühren dürfe. Käme nun Beethoven die Lust an, zu componieren, so suche er aus diesem Ideenschatz sich einige Motive heraus, die er zu Haupt- und Mittelsätzen des vorhabenden Tonwerks zu verwenden glaube, wobei er aber selten eine glückliche Wahl träfe. (!) Ich störte den Fluß seiner leidenschaftlichen, dabei aber holprigen Rede nicht . . ." Das war der zweite — Hauptgegner Beethovens! In dem oben angeführten Bericht der „A. M.-Z." wird neben Beethoven und Wölffl noch als hervorragender Klavierspieler Wiens der junge *Hummel* genannt. Er sollte brillant und dabei sehr deutlich spielen. Ich habe ihn oben schon als letzten unter den als bedeutungsvoll hervorgehobenen Wiener Klaviermatadoren kurz charakterisiert. Er hat sich mit besonderer Vorliebe als Rivale Beethovens geriert, stand ihm aber, da er, ein leerer Mensch, die edle Kunst Mozarts, als deren Großsiegelbewahrer er galt, oft zu oberflächlichem Passagenkultus verflachte, doch wesentlich ferner, als er selbst meinte. Er war ein Techniker von Gottes Gnaden, aber sonst von nur geringer Bedeutung, und die Verehrung, die er später in Weimar genoß, ist deshalb, trotzdem man überragende technische Beanlagungen nicht unterschätzen soll, nicht recht erklärlich. Ich erinnere mich dabei an die Worte, die Beethoven im Jahre 1814 Tomaczek gegenüber, der ihn in Wien besuchte, mit Bezug auf den neuen Klavierstern Meyerbeer, der damals in Wien sehr gefeiert wurde, tat: „Es ist von jeher bekannt, daß die größten Klavierspieler auch die größten Componisten waren, aber wie spielten sie? Nicht so wie die heutigen Klavierspieler, welche nur die Claviatur mit eingelernten Passagen auf und ab rennen, putsch — putsch — putsch — was heißt das? Nichts! Die wahren Klaviervirtuosen, wenn sie spielten, so war es etwas Zusammenhängendes, etwas Ganzes; man konnte es geschrieben gleich als ein gut durchgeführtes Werk betrachten. Das heißt Klavierspielen, das Uebrige heißt nichts!" Auch der renommierte Klaviermeister Abt *Vogler*, Webers und Meyerbeers Lehrer, konnte sich in Wirklichkeit mit Beethoven nicht messen. Bei Sonnleithner, der, als er 1805 nach Wien kam, ihm zu Ehren eine Soiree veranstaltete, trat er Beethoven gegenüber. Er gab ihm ein Thema von drei Takten, die C dur-Skala in Alla breve eingeteilt. Von seinem Schüler Gänsbacher, der natürlich zugunsten seines Meisters befangen war, liegt ein Bericht über den Wettkampf vor. Da heißt es zunächst von Voglers Spiel in jugendlicher Ueberschwenglichkeit: „Ich entbrannte für Vogler vor Erstaunen und Entzücken in einem Enthusiasmus, den bisher noch keine musikalische Produktion in mir in einem so hohen Grade rege machen konnte." Nach Vogler phantasierte Beethoven über das genannte Thema und der junge Scholar würdigte den Gewaltigen einer gnädigen, wenn auch alsbald zugunsten Voglers wieder gedämpften Anerkennung: „Beethovens ausgezeichnetes Clavierspiel verbunden mit einer Fülle der schönsten Gedanken überraschte mich zwar auch ungemein, konnte aber mein Gefühl nicht bis zu jenem Enthusiasmus steigern, womit mich Voglers gelehrtes, in harmonischer und contrapunctischer Beziehung unerreichtes Spiel begeisterte." Zur wahren Einschätzung des auch nach der Meinung des ebenfalls noch sehr jugendlichen Weber „ganz gött-

lichen“ Vogler beziehe ich mich zunächst auf den treffenden Vergleich des auch hier wieder so vorzüglich charakterisierenden Kaplans Junker in seinem oben angeführten Bericht, vor allem aber auf das doch gewiß kompetente Urteil Mozarts, der sich über den „Unerreichten“ unzweideutig in folgender Weise aussprach: „Vogler ist sozusagen nichts als ein Hexenmeister. Sobald er etwas majestätisch spielen will, so verfällt er ins Trockene, und man ist ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und es mithin nicht lange dauert. Allein was folgt hernach? — Ein unverständliches Gewäsch. Ich habe ihm von weitem zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo sechs Noten auf einem Ton waren, und Presto! Da ging ich hinauf zu ihm. Ich will ihm in der Tat lieber zusehen als zuhören.“ Auch er war also mehr ein Schaumschläger, der seine Zuhörer mit leerem Schein blendete, als Verkünder einer echten Größe. Wahrhaft beschämend aber war, daß Beethoven mit einem Menschen wie dem „Tremolo-Spezialisten“ *Steibelt* in die Schranken treten mußte. Dieser Steibelt war eine Schmach für die damalige Musikwelt. Mit seinen „Tingeltangelkompositionen“, seinen Bacchanalen, Schlachten, Gewittern, zog er, bejubelt und gefeiert von der kritiklosen Menge, von Ort zu Ort. Seine angebliche Frau, eine Engländerin, schlug zum Klavier das Tambourin und diese Zusammenstellung sowie der schöne Arm der Dame riß alle „Musikfreunde“ zur Begeisterung hin. Die Damen der Gesellschaft nahmen Unterricht bei der Tambourinschlägerin und eine große Menge von Tambourins wurden von Steibelt (zum Verkauf gegen hohe Kosten) in einem Wagen mitgeführt. Von diesem „Künstler“ erzählt Tomaczek, der ihn 1799 in Prag hörte, von seltenem Eigendünkel umnebelt habe er sich ganz französiert; obwohl er Berliner sei, hätten sich durch langjährigen Aufenthalt in Paris alle Spuren eines Deutschen an ihm verloren, so daß er nicht einmal mehr Deutsch habe sprechen können oder wohl vielmehr nicht habe sprechen mögen. Also schon der Mensch mußte auf Beethoven wirken wie das rote Tuch auf den Stier. Als Klavierspieler besaß er nach Tomaczek einen netten und doch ziemlich markigen Anschlag, die rechte Hand war in ihrer Bildung ausgezeichnet, die Passagen vollführte sie mit größter Reinheit und Rundheit, nur einen sehr langsamen Triller schlug sie; dagegen stand die Bildung der linken Hand in gar keinem harmonischen Verhältnis zu der der rechten; unbeholfen, sogar täppisch humpelte sie hinterdrein, wodurch sie natürlich häufig die Wirkung der rechten außerordentlich schwächte. Von der Art, wie eine Fantasie beschaffen sein muß, hatte Steibelt nach Tomaczeks Urteil nicht die geringste Idee. Beim Grafen Fries traf er mit Beethoven zusammen. Es wurde Beethovens Trio op. 11, in dem die Variationen über ein Thema aus der Weiglschen Oper „L'Amore marinaro“ enthalten sind, zum ersten Male gespielt. Steibelt ertrug es herablassend, seines sicheren Sieges gewiß machte er Beethoven sogar einige Komplimente. Dann spielte er ein Quintett eigener Komposition und prunkte dabei mit seinen „bezaubernden“ dicken Tremolandis unter großem Beifall des Publikums. Beethoven, angewidert durch diese Musikerkarikatur, spielte nicht mehr. Acht Tage später war wieder Konzert bei Fries. Wieder wurde ein Quintett von Steibelt gespielt und nun ließ er unter wilden Bravorufen der Hörer eine Anzahl eigener Variationen über das gleiche Weiglsche Thema los. Beethovens Freunde entrüsteten sich über diese Taktlosigkeit und unter diesem Eindruck entschloß sich Beethoven schließlich gegen seine eigentliche Absicht, doch zu spielen. Hören wir nun den Bericht von Ries, der Beethovens einem solchen Gaukler gegenüber wohlberechtigte Handlungsweise plastisch darstellt: „Beethoven ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene Art ans Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncell-Stimme von Steibelts Quintett mit, legte sie verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasierte er so, daß Steibelt den Saal verließ, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle.“ Kurze Zeit darauf war er aus Wien verschwunden und debütierte wieder in Paris. Er ist nicht nach Wien zurückgekehrt.

VI.

Wenn man bedenkt, daß ein Beethoven sich mit einem Manne wie Steibelt auf eine Stufe stellen lassen mußte, ja daß so manche Wiener Musikfreunde oder besser Musikverderber ihn für geringer hielten als diesen schwindelhaften Virtuosen, ja auch wenn man seine hohe, ernste Kunst, die sich für ihn mehr und mehr zum Heiligsten erhob und in die er drum sein Tiefinnerstes hineinlegte, nur mit der der andern Wiener Klaviergrößen, mit denen er rivalisieren mußte, selbst mit der eines Wölffl, Hummel, Vogler, vergleicht, so wird man bei dem klaffenden Unterschiede, der zwischen ihm und diesen Besten seiner Gegner bestand, begreifen können, daß er sich von all den Konkurrenzen, den entwürdigenden „Athleten“-Kämpfen, ja überhaupt vom öffentlichen Auftreten als Klavierspieler immer stolzer z u r ü c k z o g. Und man wird das um so mehr begreifen können, wenn man sieht, in welch frivoler Weise die Zuhörer, nachdem der erste Rausch vorüber war, sein Klavierspiel nur vom Standpunkte seichtester Aeußerlichkeit beurteilten und den amüsanten, blendenden Technikern und „Nippsachenmännchen“, die ihnen mit ihren Mätzchen den Kopf verdrehten, mehr huldigten wie ihm. Man wird es auch begreifen, trotzdem man weiß, eine wie unbändige Lust zur ausübenden Kunst Beethoven innewohnte. Selbstverständlich gab es auch jetzt noch so manche, denen sein Klavierspiel das Höchste bedeutete; besonders in gewissen, ihm lieben Privatkreisen, wie dem des Fürsten Lichnowsky, war die Bewunderung seiner Kunst um kein Atom geringer geworden, im Gegenteil gestiegen. Aber auch dort spielte er oft nur noch mit größter A b n e i g u n g. Es war ein Ekel über ihn gekommen vor all dem Firlefanz, der sich um einen ausübenden Künstler breit macht. Wegeler gibt darüber und zugleich über sein an eine schon dargelegte Eigenart des Beethovenschen Wesens anknüpfendes Mittel, den Verstimmten aufzuheitern, eine anregende Schilderung: „. . ., als Beethoven in Wien schon auf einer hohen Stufe stand, hatte sich ein ähnlicher, wo nicht noch stärkerer Widerwillen gegen die Aufforderung zum Spielen in Gesellschaften entwickelt, so daß er jedesmal dadurch allen Frohsinn verlor. Er kam dann mehrmals düster und verstimmt zu mir, klagte, daß man ihn zum Spielen zwinge, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. Allmählich entspann sich dann zwischen uns ein Gespräch, worin ich ihn freundlich zu unterhalten und völlig zu beruhigen suchte. War dieser Zweck erreicht, so ließ ich die Unterredung fallen, setzte mich an den Schreibtisch und Beethoven mußte, wollte er weiter mit mir sprechen, sich dann auf den Stuhl vor dem Klavier setzen. Bald griff er nun, oft noch abgewendet, mit unbestimmter Hand ein paar Accorde, aus denen sich dann nach und nach die schönsten Melodien entwickelten . . . Notenpapier, das ich einigemal, um etwas Manuskript von ihm zu besitzen, anscheinend ohne Absicht auf das Pult gelegt hatte, ward von ihm beschrieben, aber dann auch am Ende zusammengefaltet und eingesteckt! . . . Ueber sein Spiel durfte ich nichts oder nur Weniges, gleichsam im Vorbeigehen, sagen. Er ging nun gänzlich umgestimmt weg und kam dann immer gern zurück. Der Widerwille blieb indessen und ward oft die Quelle der größten Zerwürfnisse Beethovens mit dem ersten seiner Freunde und Gönner.“ Passierten ihm dann in solch grimmiger Stimmung noch Taktlosigkeiten, wie die im Winter 1801/02 beim Grafen Browne, wo er mit Ries einen seiner neuen Märsche op. 45 vierhändig

spielte und ein junger Kavalier in der Tür zum Nebenzimmer so laut und intensiv mit einer Dame sprach, daß alle Versuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, dann konnte er jäh das Spiel abbrechen und sich in schroffster, ja manchmal übertrieben grober Weise über dergleichen Unverschämtheiten aussprechen, so wie er es an jenem Abende tat, wo er plötzlich mitten im Spiele Ries die Hand vom Klaviere wegzog, aufsprang und in die verlegene Stille laut hineinrief: „Für solche Schweine spiele ich nicht" und wo dann alle Versuche, ihn wieder ans Klavier zu bringen, vergeblich waren und der Abend in allgemeiner Mißstimmung zu Ende ging. Eins aber war es, was vor allem seine Stimmung umdüsterte und ihn oft auch ohne Veranlassung zu jähen Ausbrüchen leidenschaftlichen Zorns trieb, nämlich die furchtbare Erkenntnis, daß er, noch ein kräftiger Mann in der Blüte der Jahre, rettungslos der Taubheit verfiel. Schon 1796 beunruhigte ihn oft ein Sausen und Brausen, das er in seinen Ohren wahrzunehmen glaubte. Er wehrte sich mit aller Kraft seines titanischen Willens gegen den für ihn als Musiker besonders unerträglichen Gedanken eines schweren Gehörleidens und suchte Hilfe bei den verschiedensten Autoritäten, aber das Uebel steigerte sich mit rasender Geschwindigkeit und schließlich legte sich ihm das Gespenst der Taubheit breit über den Weg und brachte ihn dem Selbstmord nahe. Erschütternd klingt uns der Schmerz dieses bei aller Schroffheit so edlen Menschen aus seinem Heiligenstädter Testament entgegen, das er in höchster Verzweiflung am 6. Oktober 1802 niederschrieb: „O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch und misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht tut ihr mir! Ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet. Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens; selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert. Von Jahr zu Jahr in der Hoffnung, gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern wird oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen. Wollte ich auch zuweilen mich über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub. Ach, wie wär' es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, eines Sinnes, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben — o, ich kann es nicht. Drum verzeiht, wenn Ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter Euch mischte. Doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich dürfen Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statthaben. Ganz allein, fast nur so viel, als es die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muß ich leben; nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen . . :" Etwa 20 Jahre später besuchte ihn der Dichter *Rellstab*. Er hatte das Quartett op. 127 gehört und schrieb ihm auf, wie es ihn im Innersten tief und heilig erschüttert habe, und nun folgt eine Szene, die uns in den ganzen Jammer des tauben Meisters einen Blick tun läßt. „Beethoven las und blieb stumm", erzählt Rellstab, „wir sahen einander an und schwiegen beide, doch eine Welt von Empfindungen überdrängte meine Brust. Auch Beethoven war unverkennbar bewegt. Er stand auf und ging an das Fenster, wo er neben seinem Flügel stehen blieb. Ach, wenn er — wenn er sich doch niedersetzen, seine Stimmung in Tönen ergießen wollte! In bangseliger Hoffnung ging ich ihm nach, trat nahe zu ihm und legte die Hand auf das Instrument . . . Ich gab mit der Linken leise einen Accord an, um zu veranlassen, daß Beethoven sich umwende, doch er schien ihn nicht gehört zu haben. Einige Augenblicke später drehte er sich jedoch zu mir hin, und da er sah, daß ich das Auge auf das Instrument gerichtet hatte, sagte er: Das ist ein schöner Flügel! Ich habe ihn aus London zum Geschenk bekommen . . . Und er hat einen schönen Ton, fuhr er fort und wandte sich mit den Händen nach der Klaviatur, ohne jedoch das Auge von mir zu wenden. Er schlug einen Accord sanft an. Niemals wird mir wieder einer so wehmütig, so herzzerreißend in die Seele dringen. Er hatte in der rechten Hand C dur gegriffen und schlug im Baß *H* dazu an und sah mich unverwandt an und wiederholte den unrichtigen Ton mehrmals und — der größte Musiker der Erde hörte die Dissonanz nicht!" Ein anderer wäre erlegen. Denn für den Musiker bedeutet der Verlust des Gehörs den furchtbarsten Stoß gegen den Nerv all seines höheren Lebens. Aber Beethoven hielt aus und kühn „griff er dem Schicksal in den Rachen". Ein Meisterwerk nach dem andern erwuchs aus seinem Leiden, seinem Ringen, seinem Ueberwinden. Die ausübende Kunst jedoch mußte gegenüber der produktiven zurücktreten. Noch 1800 gab er trotz des vorgeschrittenen Gehörleidens eine eigene Akademie, 1801 spielte er mit dem Hornvirtuosen Punto mehrmals öffentlich seine Hornsonate op. 17, 1803 wurde der Gaukler Steibelt niedergespielt, 1804 im Dezember phantasierte er zum größten Entzücken der Anwesenden in einem Privatkonzert des Fürsten Lobkowitz, wo auch die Eroica zum ersten Male aufgeführt wurde, 1805 folgte der Wettkampf mit Abt Vogler. Dann aber trat er mehr und mehr abseits und war von nun an fast nur noch in Privatzirkeln vor andächtigen Freunden zu hören. War ihm die Kunst des Klavierspiels, so sehr er sie liebte, schon durch die trüben Erfahrungen in der Oeffentlichkeit besudelt, so wird man mit Bestimmtheit sagen können, daß er auch so, früher oder später, vom Klavierspiel abgekommen wäre und sich ganz der produktiven Kunst gewidmet hätte und zwar nicht mehr im wesentlichen, wie bisher, der Komposition von Klaviermusik, sondern vor allem der von Symphonien und Kammermusikwerken. Denn schon in der Zeit, wo er als ausübender Künstler die höchsten Triumphe feierte, fühlte er die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers erschöpft, es begann für ihn, dessen kühner Gedankenflug immer weitere Kreise zog, die Ausnahmestellung, den Vorzug, sein Lieblingsinstrument, ja sein vertrautester Freund zu sein, zu verlieren, bis er schließlich sogar einmal in die bitteren Worte ausbrach: „Das Klavier ist und bleibt ein ungenügendes Instrument" und sich ganz von der Komposition von Klaviersachen abwenden wollte. Die zartgebauten Wiener Instrumente hatte er schon sehr bald als ungenügend abgelehnt. Auch die Steinschen genügten ihm nicht mehr trotz aller Verbesserungen Theodor Streichers. In Berlin lernte er englische Flügel kennen und diese allein hatten jetzt noch sein Interesse, während er die schwachkonstruierten der Pariser Firma Erard, von denen ihm der Fürst Lichnowsky ein Musterexemplar schenkte, nicht sonderlich beachtete. 1818 endlich erhielt er einen englischen Flügel und zwar von dem Londoner Klavierfabrikanten *Broadwood* aus dessen Fabrik, ein mächtiges, besonders in der Tiefe stark und voll tönendes Instrument, dessen Klang ihn begeisterte und eine Zeitlang sogar wieder zur Komposition von Klaviersachen schöpferisch anregte. Auch ein vierseitiges Musterinstrument des Wiener Fabrikanten Graf erregte seine Teilnahme. Aber dem Broadwood blieb er doch am meisten ergeben, und vermochte er auch auf ihm schließlich die unendlichen, neuen, tief-

gründigen Offenbarungen seines Genius nicht mehr voll wiederzugeben, so war er ihm in seinen Fantasien doch bis in die letzten Jahre hinein innig vertraut, ein verschwiegener Freund jener tiefsten und erhabensten musikalischen Gedanken, die nicht auf uns gekommen sind.

VII.

Vor der Oeffentlichkeit spielte Beethoven das letztemal im Jahre 1814. Jahrelang hatte er sich zurückgehalten. Aus dem Jahre 1808 sind uns mehrere bewundernde Aeußerungen über sein Spiel erhalten, so von Reichardt, der ihn in einem Benefizkonzert hörte, vom Baron Trémont und vor allem von dem hochbegabten Hornisten Nisle, aus dessen Bericht zu ersehen ist, wie tief der halbtaube Meister mit seinen Improvisationen auf innerlich veranlagte Menschen noch zu wirken vermochte: „Jetzt verlor sich der Meister, meinen Wunsch ahnend, in seinem eigenen Phantasiereich. Düstere Schwermut, Erhabenheit, tiefe Empfindung wechselten öfters, gleichsam allen Ernst verspottend, schnell mit des Mutwillens leicht scherzenden Tönen. Ein lebhaftes, fugenartiges Allegro machte den Beschluß. Man sagte mir, Beethoven habe in Wien Schüler, die seine Sachen besser als er selbst ausführten. Ich mußte lächeln. Freilich stand er als Spieler manchem anderen in Eleganz und technischen Vorzügen nach; auch spielte er seines harten Gehörs wegen etwas stark. Aber diese Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meister die tieferen Regionen seines Innern. Und können denn Modegeschmack, Gewandtheit (die sich oft zu leerer Fingerbravour herabwürdigt) für die Abwesenheit einer Beethovenschen Seele entschädigen? — Ach, liebe Leute, dachte ich, beherzigt doch endlich, was vor vielen Jahrhunderten schon unser großer Lehrer sagte: Der Geist ist's, der lebendig macht!" Später wissen wir bloß noch von einem Konzert, das Beethoven 1812 mit dem Geiger Polledro zum Besten der abgebrannten Stadt Baden bei Wien veranstaltete. Da spielte er den Klavierpart in einer Violinensonate und improvisierte. In demselben Jahre hatte er vor Goethe während ihres gemeinsamen Teplitzer Aufenthaltes im Privatkreise phantasiert, und wenn auch der große Dichter ihn nicht in seiner vollen Größe erfassen konnte, so hat doch dieses Klavierspiel auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht und trotz aller Beeinflussung seitens minderwertiger Musikgrößen zuungunsten Beethovens hat er später bekannt, daß er erst durch Beethoven erfahren habe, wie Herrliches man auf dem Klavier schaffen könne. Auf der Rückreise von Teplitz nach Wien spielte und improvisierte Beethoven noch „zur Bewunderung aller Anwesenden" in Linz wiederholt in einer Privatsoiree beim Grafen Dönhoff. Dann ist wieder Schweigen bis zum 11. April 1814. An diesem Tage wirkte er in einem Konzerte Schuppanzighs bei der Erstaufführung seines mächtigen Bdur-Trios op. 97 mit. Einige Wochen später wurde das Konzert wiederholt. Damit nahm der Klavierspieler Beethoven, 43 Jahre alt, Abschied von der Oeffentlichkeit. Spiel und Komposition hatten nach dem vorliegenden Bericht großen Beifall gefunden. Und doch darf nicht verschwiegen werden, daß die Stärke des Beethovenschen Spiels, nach Nisles Bericht schon 1808 ungewöhnlich, jetzt einen abnormen Charakter angenommen und auch seine Technik gegen früher an Sicherheit viel eingebüßt hatte. *Moscheles*, der einer der Aufführungen beigewohnt hatte, gewiß ein warmer Bewunderer Beethovens, stand in höchstem Staunen vor der Größe der Komposition, schreibt aber, daß Beethovens Spiel, den Geist abgerechnet, ihn weniger befriedigt habe, weil es ohne Reinheit und Präzision gewesen sei, „doch bemerkte ich", fügt er hinzu, „viele Spuren eines großen Spiels, welches ich in seinen Kompositionen schon längst erkannt hatte." Ungleich härter urteilte Spohr, der allerdings nur eine Probe in Beethovens Wohnung mit angehört hatte (wenn er auch zugleich tief ergriffen war von den Leiden des von ihm hochverehrten Meisters), nämlich folgendermaßen: „Ein Genuß war's nicht, denn erstens stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständnis verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimmen blicken konnte. Ueber sein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmut ergriffen. Ist es schon für jedermann ein großes Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethovens fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Rätsel mehr." Dieses herbe Urteil Spohrs mag mit seinen Grund haben in der Ueberzartheit des musikalischen Empfindens, das diesen Riesen mit der weichen Musikseele auszeichnete. Auch wird er Beethoven in besonders ungünstiger Stunde genaht sein. War doch dessen Gehörleiden auch großen Schwankungen unterworfen, wie alle Leiden dieser Art; erzählt ja sogar Schindler noch aus dem Jahre 1822, also 8 Jahre später, daß Beethoven in der Restauration neben dem Josephstädter Theater die Stücke der großen Spieluhr, wenn auch nur mit dem linken Ohr, noch recht wohl vernommen habe und sich vor allem Cherubinis „Medea"-Ouvertüre immer wieder habe vorspielen lassen. Aber richtig ist, daß Beethoven schon 1814 wirklich ergreifend wohl nicht mehr im Zusammenspiel mit anderen, sondern nur noch allein und zwar auch da nur in jenem Sich-Versenken ins Unendliche seiner Kunst, im freien Phantasieren, wirken konnte. Ich erinnere an sein Phantasieren bei Treitschke und den Trost, den er der Baronin Ertmann durch sein Klavierspiel in ihrem schweren Leid brachte. Beide Erlebnisse fallen in diese Zeit. Ja, noch in den zwanziger Jahren übte dieses Höchste und Heiligste der Beethovenschen Klavierkunst seinen Zauber auf die Menschen. 1822 schrieb die „A. M.-Z." voll Bewunderung und Hoffnung: „Unser Beethoven scheint wieder für Musik empfänglich zu werden, welche er mit seinem zunehmenden Gehörübel beinahe als Misogyn geflohen hatte. Er phantasierte bereits einige Male in einem geselligen Cirkel ganz meisterlich zur allgemeinen Freude und bewies, daß er noch immer sein Instrument mit Kraft, Lust und Liebe zu behandeln versteht. Hoffentlich wird die Kunstwelt aus dieser erwünschten Veränderung die herrlichsten Früchte entkeimen sehen." Im Jahre vorher hatte Beethoven den ihm befreundeten, trefflichen Kapellmeister *Starke* noch durch einen Orgelvortrag aufs tiefste ergriffen und derselbe Musiker erzählt weiter von einer selten schönen Phantasie, die ihm Beethoven einige Jahre früher auf seine Bitte gespielt habe. Mit einem kindlich tändelnden Thema habe er begonnen, dieses aber so überaus interessant durchgeführt, daß man es eine Stunde hätte anhören können; dann sei er beim Phantasieren in ein schwebendes Spiel gekommen, wo gleichsam die Töne nur so hingehaucht worden seien, *p. p. p.* und doch habe man jeden Ton gehört. Aehnlich heißt es in einem Berichte einer Wiener Zeitung aus dem Winter 1823: „Bewunderungswert ist, daß er, obschon des Sinnes beraubt, durch den er so meisterhaft auf die Geister wirkt, dennoch, wenn er sich zum Clavier setzt und sich seinen Phantasien überläßt, auch das leiseste Piano ausdrückt." Ja noch im Mai 1826, also 3/4 Jahre vor seinem Tode, phantasierte der Meister dem Vater von Clara Schumann, Friedrich Wieck, in seiner Wohnung auf dem englischen Flügel, nachdem er seine Gehörmaschine angelegt und auf den Resonanzboden gestellt hatte, über eine Stunde lang vor, in fließender Weise, meist orchestral, noch ziemlich fertig im Ueberschlagen der rechten und linken Hand, mit eingeflochtenen schönsten und klarsten Melodien, die ungesucht ihm zuströmten, und meist nach oben ge-



Eine bildliche Erinnerung an die Münchner Erstaufführung des „Fliegenden Holländer".
Dies Gemälde des Münchner Malers Kaulbach bringt in Auffassung und Darstellung ebenfalls eine interessante Erinnerung an vergangene Tage. Richard Wagner hat die Malerwelt seiner Zeit lebhaft angeregt.

richteten Augen. So wird er oft in diesen Jahren, einsam und verschlossen vor der Welt, die unergründlich schönen Augen aufwärts zu seinem Genius erhoben, das Antlitz von tiefen Furchen des Leidens durchzogen und das Haar um die mächtige Stirn vor der Zeit weiß geworden, auf dem geliebten englischen Flügel in tiefen Gedanken seine schmerzvollen und doch wieder in heroischer Ueberwindung starken und heiteren Lieder gesungen haben, als Virtuos ein erblichener Stern, aber als Dichter am Klavier wohl noch tiefer und ergreifender wie in den Jahren, wo er als ausübender Künstler höchsten Ruhm genoß. Dem Komponisten Beethoven huldigt man heute als dem herrlichsten im Reiche seiner Kunst, neigen wir uns auch vor dem machtvollen Klavierspieler. Diese Kunst von ihm ist vergangen, aber auch in ihr war er, zum mindesten als gewaltiger und erschütternder Improvisator, größer als alle, die vor ihm waren und die nach ihm gekommen sind.

Der „Fliegende Holländer“ in München.

Ein Erinnerungsblatt an die erste Aufführung im Münchner Hoftheater vor 50 Jahren.

Am 4. Dezember waren 50 Jahre verflossen, daß Richard Wagners „Fliegender Holländer“ — lange nach seiner Entstehung — zum ersten Male am Hoftheater zu München aufgeführt wurde. Das wäre nur ein Ereignis von lokaler Bedeutung, wenn nicht *Richard Wagner* selbst jene Aufführung geleitet und auch bei der Einstudierung des Werkes hervorragenden Anteil genommen hätte. Ueber die diesbezügliche Tätigkeit Richard Wagners liegt reiches Material vor [1], und es möge hierüber einiges mitgeteilt werden.

Im Jahre 1864 begannen die näheren Beziehungen Wagners zu König Ludwig II. „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ waren aber bis dahin die einzigen Opern, die am Münchner Hoftheater gegeben wurden; die Vorliebe des romantisch angehauchten Königs gerade für diese Opern ist bekannt. Nun befahl er schon im April 1864, daß bei seinem ersten Wiedererscheinen im Theater (nach dem Tode seines Vaters, des Königs Max II.) der „Fliegende Holländer“ gegeben werden soll. *Lachner*, der Allgewaltige der Münchner Oper, erbat sich auch sofort Wagners Rat zur Einstudierung. Doch dieser schrieb unterm 13. Mai:

„Hochgeehrtester Freund! Heute früh bin ich von Wien zurückgekommen, aber in so zerschlagenem Zustande, daß ich höchstens mit dem „kriechenden“ Holländer mich hätte abgeben können. Morgen (Samstag) will ich nun nach Starnberg übersiedeln und mich da ein wenig einzurichten suchen. Somit gedenke ich erst Montag, etwa um Mittag, wieder in München einzutreffen. Glauben Sie nun, daß ich Ihnen, namentlich für die Szene, für den Holländer ein wenig nützen kann, so würde ich Sie ersuchen, etwa für den Montag Nachmittag eine freundschaftliche Zusammenkunft mit den betreffenden Herren verabreden zu wollen, deren Stunde und Ort Sie mir gütigst durch eine Zeile, im „Bayrischen Hof“ niederzulegen, anzeigen wollen. Jedenfalls mache ich mir das Vergnügen, um diese Zeit Sie zu besuchen. ... Mit der herzlichen Bitte, meine Belästigung zu verzeihen, bin ich mit hochachtungsvoller Ergebenheit

der Ihrige R. Wagner.“

An der hier angeregten Zusammenkunft beteiligten sich außer Lachner der Regisseur Sigl, die Dekorationsmaler Döll und Quaglio, sowie der Theatermaschinist Penkmayer. Wagner überließ die Einstudierung der Oper zunächst Lachner, obwohl diesem die Komposition keineswegs sympathisch war. „Wo man die Partitur aufschlägt,“ soll er geäußert haben, „weht einem der Wind entgegen.“ Doch oblag er mit gewohnter Gründlichkeit seiner Aufgabe.

Den Sommer über weilte Richard Wagner beim König an den Ufern des Starnberger Sees, und erst Ende September siedelte er nach München über, wo ihm Ludwig II. die bekannte Villa an der Briennerstraße zur Verfügung gestellt hatte, und nun sollte es mit der Einstudierung des „Holländer“ Ernst werden. Wagner schickte dem König Anweisungen bezüglich der Aufführung; darauf bezieht sich eine Stelle in einem Briefe des Königs vom 8. November, die lautet:

„Mit lebhaftem Interesse las ich Ihre schriftlichen Anleitungen zu dem Fliegenden Holländer; empfangen Sie meinen Dank für deren Zusendung. — Doppelt groß wird mir der Genuß der Aufführung sein, da ich imstande sein werde, das etwa Mangelnde in Gedanken zu ergänzen .... Wie ich höre, wird die erste Aufführung des Fliegenden Holländer am 27. d. M. stattfinden können; ich werde derselben nicht beiwohnen können, da leicht bei der ersten Aufführung sich Mängel einschleichen und stets eine wiederholte Aufführung den Darstellern größere Sicherheit gibt, durch welche dem Zuhörer der Kunstgenuß jedenfalls ein erhöhter sein wird.“

Schon Monate vor dem beabsichtigten Aufführungstermin las man in den Blättern von den außerordentlichen Schwierigkeiten des Werkes und von der Großartigkeit der Dekoration. Die Inszenierung leitete Wagner selbst, und wie sorgfältig, das beweisen seine eigenhändigen Regiebemerkungen in dem Klavierauszug, der in der Bibliothek des Hoftheaters glücklicherweise noch erhalten ist.

Von den Sängern stellte bei der Einstudierung besonders der Bassist *Kindermann* in seiner Selbstüberhebung Wagners Geduld auf eine harte Probe. Am 24. September waren die Vorbereitungen bereits so weit gediehen, daß Wagner an *Ludwig Schnorr von Carolsfeld*, seinen späteren „Tristan“, berichten konnte: „Die Aufführung verspricht mustergültig zu werden, wenn der Tenor noch vollständig gelänge.“ Die Partie des „Erik“ war nämlich einem gewissen Herrn *Richard* zuerteilt, der absolut unzulänglich war, was auch von der Kritik konstatiert wurde. Wagner wußte nur einen, der diesen unglücklichen, liebenden jungen Jäger aus der Tiefe seiner reichen Künstlerseele hätte erschütternd gestalten können, das wäre eben Schnorr von Carolsfeld gewesen! König Ludwig bot auch Richard Wagner an, diesen Künstler später zu einem Gastspiel einzuladen. Vorderhand aber mußte man sich mit dem Unzulänglichen begnügen.

Durch die Zeitungsnotizen war das Interesse des Publikums auf das höchste gespannt worden; da erkrankten die beiden Tenöre (Erik und Steuermann), und die Aufführung mußte auf den 13. November verschoben werden. Zum Unglück erkrankte auch noch Wagner selbst, und es erfolgte eine neue Verzögerung zuerst auf den 29. November, schließlich auf den 4. Dezember. Die Leitung der ersten Aufführung wollte Richard Wagner selbst übernehmen. Am 29. November erschien er in der Probe und ergriff den Taktstock, und die folgenden Tage galten einer gründlichen Durcharbeitung des ganzen Werkes. In seiner sarkastischen Art konnte sich Wagner nicht enthalten, zu Beginn der Proben zu Generalmusikdirektor Lachner die Bemerkung zu machen:

„Herr Kollega, Sie waren so liebenswürdig, meine Oper aus dem Gröbsten herauszuarbeiten, jetzt wollen wir an die feinere Ausarbeitung gehen. Ich danke Ihnen!“

Von diesem Tage an betrat Lachner nicht mehr das Dirigentenpult, sondern verlangte und erhielt einen längeren Urlaub. Auch einige Striche, die Lachner vorgenommen hatte, machte Wagner wieder auf. Infolge seiner sonstigen Liebenswürdigkeit und Leutseligkeit im Gegensatz zu dem stets ernsten Lachner fand Wagner bei dem vorzüglich geschulten Orchester freundliches Entgegenkommen. Dies bestätigt auch ein Mitglied des königl. Hoforchesters — Kammermusiker a. D. *J. Venzl*, der im vorigen Jahre anläßlich des Wagner-Jubiläums Erinnerungen an den Meister in den „M. N. N.“ veröffentlicht hat. Mit seinem Einverständnis mögen hier einige Stellen aus jenem Artikel hier angeführt sein:

„Täglich vor Beginn der Probe hielt Wagner an die Musiker eine kleine Ansprache, in der er es meisterlich verstand, den Zusammenhang zwischen dem Inhalt und der Musik treffend zu kennzeichnen. Diese kleinen Reden hieß man scherzend ‚Wagners tägliche Frühstücksreden‘.

Im allgemeinen war der Meister liebenswürdig, machte auch gern Witze, nur wenn ihm etwas nicht paßte, dann konnte er in leidenschaftlichem Temperamentsausbruch recht grob werden.

Großen Wert legte Wagner auf den szenischen Aufbau, so daß er darüber mitunter für Augenblicke die Musik vergaß. Bei der Hauptvorstellung des Fliegenden Holländers — in dem Augenblick, da das Geisterschiff herangefahren kommt —, da die aufschäumenden Wellen, die mittels Rupfen vorgetäuscht wurden, nicht ganz gut arbeiteten, hörte er in der Erregung über das Versagen einer einzigen Welle eine Zeitlang zu dirigieren auf und starrte verärgert und entsetzt auf die Bühne. Wäre die Musik im Orchester nicht so festgesessen, so hätte leicht eine erhebliche Störung eintreten können.

Durch die Vorproben zu dieser Oper war eine förmliche Umwälzung in der Diensteinteilung der Orchestermitglieder verursacht worden. Sie mußten zweimal am Tage proben, von 10—12 Uhr und von 4—7 Uhr. Das Orchester, das vorher 70 Mitglieder zählte, wurde auf 100 vermehrt.

Später, als Hans von Bülow nach Lachner Dirigent geworden war, überließ Wagner die Durchführung und Leitung des musikalischen Teiles ganz ‚seinem lieben Hans‘. Er befand sich auf der rechten Bühnenseite am Regietisch und widmete sich besonders dem Gesang und dem Spiel der Darsteller. Wünschte er in der Musik etwas anders, so wandte er sich an Hans Bülow, dem er blind vertraute.

Da saß nun Wagner oben, die Dose und die Partitur vor sich, mit raschen, oft übersprudelten Worten die Darstellung erläuternd.“

[1] Außer in den Tagesblättern jener Zeit besonders in dem Buche: „König Ludwig II. und Richard Wagner“ von *Seb. Röckl* (München 1913).

Am 3. Dezember von 11—3 Uhr fand die Hauptprobe des Werkes statt, zu der aber die Presse keinen Zutritt hatte. Auch diesmal hielt Wagner eine kleine Ansprache, in der er darauf hinwies, daß er die Oper bereits vor 25 Jahren an der Münchner Hofbühne eingereicht habe, sie aber mit dem Bemerken zurückerhielt, das Werk eigne sich nicht für die deutsche Bühne! „Nun, meine Herren," setzte Wagner bei, „wir wollen morgen sehen, ob das wirklich der Fall ist!"

Die Aufführung fand am 4. Dezember bei überfülltem, festlich beleuchtetem Hause statt. Der Andrang zum Kartenverkauf war so groß gewesen, daß fünf Schutzleute die Ordnung aufrecht erhalten mußten. König *Ludwig*, Prinz *Otto* und andere Mitglieder des königl. Hofes wohnten der Vorstellung bei, auch die Fürstin Helene von Thurn und Taxis. Alles war freudig überrascht, als Wagner selbst dirigierte; denn auf dem Zettel war dies nicht vermerkt. Der erste Akt fand trotz des Beifalls des Königs nur eine laue Aufnahme, nach dem zweiten und dritten Akt aber wurde der Komponist mehrmals gerufen.

Die Kritik vermochte die geistige Höhe des Werkes nicht voll zu erfassen; sie rühmte besonders den zweiten Akt, der die schönsten Partien enthalte. Es mögen hier die Urteile von zwei der angesehensten Tagesblätter als Zeitdokumente angeführt werden:

Die „*Münchner Neuesten Nachrichten*", die damals noch in sehr bescheidenem Umfange erschienen (kaum ein Viertel ihrer jetzigen Größe), schrieben: „Richard Wagners ‚Fliegender Holländer' wurde gestern zum ersten Male aufgeführt. Vor überfülltem Hause hat das Ereignis stattgefunden. Die Aufführung unter Wagners persönlicher Leitung war im allgemeinen gut. Vortrefflich waren die Leistungen des Herrn *Kindermann* (Holländer), des Fräulein *Stehle* (Senta), des Orchesters und des Frauenchores. Der Beifall war nach dem 2. Akt, der auch an Schönheit der Erfindung, an Wohlklang der Melodie und an Reiz der Instrumentation eine musikalische Perle ist, sowie nach dem 3. Akt ein außerordentlicher, und Wagner, Kindermann und Stehle wurden enthusiastisch gerufen."

Die Augsburger „*Allgemeine Zeitung*" äußerte sich über den Erfolg etwas kritischer folgendermaßen: „Obwohl der erste Akt nur wenig ansprach und der dritte nur teilweise Beifall erntete, so wurde der Erfolg der ganzen Oper durch die tiefe und nachhaltige Wirkung des schönen zweiten Aktes vollständig gerettet. Richard Wagner, welcher selbst dirigierte, wurde wiederholt stürmisch gerufen. Auch S. M. der König, sichtbar ergriffen, spendete dem gefeierten Meister reichlichen Beifall. Die Darstellung war im ganzen vortrefflich" . . . .

Am 8. Dezember fand eine Wiederholung der Aufführung in der gleichen Besetzung statt; auch ihr wohnte der König bei.

Zur Erinnerung an die erste Aufführung des Werkes überreichte Richard Wagner dem König eine sehr wertvolle Gabe, nämlich die *Original-Instrumentationsskizze* zum „Fliegenden Holländer", datiert Paris, den 5. November 1841. Sie trägt die bekannte Schlußbemerkung, die Wagner der Partitur anfügte: „In Noth und Sorgen!"

Da es den König verdroß, daß die Münchner das Werk seines vergötterten Freundes nicht mit voller Begeisterung aufgenommen hatten, wollte er dem Meister auf andere Weise Genugtuung verschaffen, und er befahl, daß am Sonntag, den 11. Dezember, statt der üblichen Theatervorstellung ein Konzert stattzufinden habe, in dem nur Bruchstücke aus den neuesten Kompositionen Wagners aufgeführt werden sollten. Das Konzert brachte auch für Wagner einen großen Erfolg; das Programm verzeichnete: die Faust-Ouvertüre, Fragmente aus den „Meistersingern" (Ouvertüre und Pogners Anrede an die Meister), aus „Tristan" (Vorspiel und Liebestod), aus „Walküre" (Liebeslied, Walkürenritt, Wotans Abschied und Feuerzauber) und aus „Siegfried" (Schwertlieder). Richard Wagner wurde mit lebhaftem Beifall empfangen. Der „Walkürenritt" mußte wiederholt werden; das Liebeslied aus „Walküre" gefiel aber auffallenderweise weniger.

Oft und oft ist in den abgelaufenen 50 Jahren der „Fliegende Holländer" im Münchner Hoftheater gegeben worden; die größten Künstler haben die Gestalt des ruhelosen Seemanns verkörpert, es sei nur erinnert an *Reichmann*, *Gura*, *Brucks*, *Bertram* und *Feinhals*. *Vogl* zählte den „Erik" zu seinen besten Rollen, und die schwierige Partie der „Senta" fand vortreffliche Vertreterinnen in den Damen *Weckerlin*, *Ternina* und *Morena*. Seit einigen Jahren wird nach Bayreuther Muster im Münchner Hoftheater — wie auch im Prinzregententheater — der „Fliegende Holländer" in einem Aufzug, ohne Zwischenpause, gegeben. **Ludwig Roll (München).**

Was das Schlachtfeld erzählt.

Der Tübinger Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. *Fritz Volbach*, der, obwohl schon über 50, als Freiwilliger ins Feld gezogen ist, sendet uns folgende interessante und ergreifende Ausführungen:

Wie ein offenes Buch liegt es vor uns, das Schlachtfeld, aber nicht jeder vermag darin zu lesen. Es gehört Uebung und militärische Kenntnis dazu, aus dem, was wir vor uns sehen, das Bild der Schlacht sich klarzumachen. Nun bin ich, der einfache Landsturm-Vizefeldwebel, gewiß kein strategisches Genie, aber der tagelange Aufenthalt auf dem Schlachtfeld, als Leiter von Aufräumungsarbeiten, hat mich manches sehen gelehrt, was dem flüchtigen Beschauer entgeht. — Kaum ist die Schlacht vorbei, die Felder frei von den Truppen, die Verwundeten geborgen, da beginnt die traurigste Arbeit, das Begraben der Toten. Hierzu werden neben den Soldaten auch die Umwohner des Schlachtfeldes herangezogen. So wurden hier bei Virton nach der Schlacht unsere deutschen Gefallenen sofort von ihren Kameraden beerdigt, die französischen aber durch Einwohner dieser Stadt. Keiner unserer Soldaten aber wird eingebettet unter den grünen Rasen, bevor nicht sein Name festgestellt ist durch Abnahme der Nummer, die jeder tragen muß. So vermag unsere Heeresverwaltung über die Ruhestatt eines jeden Gefallenen nachher sichere Auskunft zu geben. Die Gräber aber, oft von riesiger Ausdehnung, werden, um sie sofort kenntlich zu machen, noch besonders gekennzeichnet. Meist tragen sie ein aus ein paar Brettern schlicht zusammengezimmertes Kreuz. Auf einem Grabe, in dem ein preußischer Offizier schlummert, steckt auf einem in die Erde gestoßenen französischen Gewehr ein preußischer Helm, das Grab eines Regimentsmusikers trägt als Wahrzeichen das Instrument des Verstorbenen, eine umgekehrte Posaune. Diese vielen, vielen Gräber verbreiten eine tiefernste Stimmung über die Landschaft und machen unsäglich traurig. Wie viele Hoffnungen, wie viele Kraft und Tugend hat hier der Tod niedergemäht! —



FRITZ VOLBACH.
Zeichnung von F. Gubitz, z. Zt. in Virton.

Sind die Toten bestattet, so beginnt das Abräumen der vielen das Feld bedeckenden Ausrüstungsgegenstände. In breiter Schützenlinie wird die Gegend abgesucht und alles, was sich vorfindet, auf Haufen getragen, die dann durch Wagen abgeholt werden, um durch die Eisenbahn nachher nach einem Zentralmagazin abgeführt zu werden.

Viele mögen sich wohl vorstellen, daß alle diese Gegenstände wirr über das Schlachtfeld zerstreut seien, etwa wie man es auf alten Schlachtenbildern sieht. Das ist aber keineswegs der Fall. Im Gegenteil; all diese Dinge liegen dort, wo ihre Besitzer gekämpft haben und gefallen sind, und bezeichnen so deutlich die Stellung von Freund und Feind während der Schlacht. —

Ich bitte nun den Leser, sich unserer Abteilung anzuschließen. Die Landstraße führt bergan; nicht weit vor der Stadt aber biegen wir links ab ins Feld hinein und schwärmen aus. Nichts deutet darauf, daß hier vor wenigen Tagen ein mörderischer Kampf stattgefunden hat. Rechts und links stehen prächtige Garben in Reih und Glied; nun geht es über einen Kartoffelacker, auf dem die Leute damit beschäftigt sind, die reife Frucht zu sammeln. „Wie ist die Ernte ausgefallen?" fragte ich. „Nicht zu reichlich, aber gut," ist die Antwort. Letzteres glaube ich ohne weiteres, denn die Kartoffel hiesiger Gegend sucht an Güte und Wohlgeschmack ihresgleichen. Wir rücken weiter vor. Da erscheint zu unserer Rechten plötzlich ein langer, frisch aufgeworfener Hügel; das erste Massengrab, überragt von einem schlichten Kreuze. Noch ein paar Schritte, und vor uns liegt eine aufgeworfene, niedrige Erdwelle und dahinter eine Fülle aller möglichen Dinge. Hier hat eine Schützenlinie gelegen in guter Deckung und mit weitem Schußfeld. War sie freundlich oder feindlich? Schon von weitem

erhalten wir die Antwort. Die vielen roten Flecke, die uns schon von fern entgegenleuchten und die wir nun als Käppis oder Fetzen von roten Hosen erkennen, lassen keinen Zweifel; wir sind in der französischen Gefechtslinie angelangt. Ein wirres Durcheinander von allem, was der Soldat braucht, liegt vor uns. Ich hebe eines der vielen Käppis auf. Eine Kugel hat es vorne durchbohrt, innen ist es voll dicken trockenen Blutes. Sein Träger ruht wohl dort drüben in dem langgestreckten Grabe. Nun ergreife ich eines der vielen Gewehre, das vor meinen Füßen liegt, und betrachte es genauer. Das Schloß ist noch fast dasselbe, wie das des früheren Chassepots; aber der Schaft enthält ein Magazin für weitere Patronen. Dieselbe, von uns längst als unbrauchbar erkannte Einrichtung, wie die unseres Magazingewehrs, Modell 86. Ein Soldat macht mich darauf aufmerksam, daß noch alle Patronen im Magazin stecken. Dasselbe ist bei einem zweiten und dritten Gewehre der Fall. Ihre Träger haben also wohl keinen Schuß abgegeben. Hat der Feind sie plötzlich überrascht, mußten sie zurück, ehe sie noch einen Schuß abgeben konnten? Dem war wohl in der Tat so. Nicht nur glaubte man, wie uns die Einwohner hier erzählen, die Deutschen seien wieder verschwunden, sondern man irrte sich auch in der Richtung unseres Anmarsches. Da plötzlich erscheinen sie vom Walde her, in einer Entfernung von etwa 1200 Metern — das zeigt uns die Visierstellung aller Gewehre, die wir nachsahen. Daß unsere Soldaten schon längst vorher ganz wundervolle Gräben und Deckungen angelegt hatten, davon hatten die Franzosen keine Ahnung. Dem deutschen Feuer gegenüber hielt der Feind nicht länger stand. An Munition hat es den Franzosen wahrlich nicht gefehlt; Tausende von Patronen liegen in den Stellungen, teils offen, teils in Päckchen, haufenweise herum. Auch an Röcken und Mänteln ist kein Mangel. Einer enthält im Rücken drei Kugellöcher dicht nebeneinander. — Am meisten fallen die vielen Tornister auf. In einem liegt ein Ledertäschchen und darin ein sehr praktisches Nähzeug. An einem gedrehten Griff oben drei Spulen zum Aufwickeln des Garnes von verschiedener Farbe — merkwürdigerweise waren es bei einem gerade unsere deutschen Farben —, im Griffe aber, der sich an zwei Stellen öffnen läßt, ist eine Ahle verborgen und unten eine Nadelbüchse.

Neben diesen Dingen allgemeiner Art gibt es andere, die uns über die einzelne Persönlichkeit ihres ehemaligen Besitzers Auskunft geben. Da sind zunächst die überall zerstreuten Dienstbücher. Sie enthalten neben den Personalien auch eine Rubrik über den Bildungsstand ihres Trägers. Da ist es denn auffallend, wie oft man auf die lakonische, aber vielsagende Bemerkung stößt: „il sait ni lire ni écrire". Besonders die Gegend von Rennes scheint reich an Analphabeten zu sein.

Interessanter noch sind die vielen Briefe, die zerstreut herumliegen. Patriotische oder gar politische Ergüsse enthalten sie selten. So wünscht ein Mons. René aus Paris „die Schweine-Nation" der Deutschen, die „Störerin des Weltfriedens" zu zerschmettern — écraser cette sale nation —. „Wir trinken ein Glas Champagner, daß ‚Wilhelm' sich nur bald aufraffe und zu uns komme." Letzterer Wunsch ist ja nun schneller in Erfüllung gegangen, als René wohl gedacht hat. „Wilhelm" ist gekommen, aber ganz anders, als jener gewünscht hat. In einem anderen Brief hofft eine Frau ihrem Neffen Lucien gegenüber, „daß man mit all diesen Schweine-Preußen schnell zum Ziele komme und daß es nicht lange dauere". „Man sieht ja alle Mann mit Mut ausziehen. Ich wünsche Dir gute Gesundheit und guten Mut." Die meisten Briefe enthalten nur Persönliches und reden in schlichten Worten von Liebe und Sehnsucht und Besorgnis. Bald ist es die Mutter, die ihrem Liebling schreibt, daß die Sorge sie verzehre, daß sie für ihn bete, auf daß er heil zurückkehren möge; bald die Gattin oder die Braut, die ihre Sehnsucht in liebende, besorgte Worte kleiden. In einem der Briefe beschwert sich die Geliebte, daß sie keine Nachricht erhalte „car par chez nous tous les soldats écrire et toi tu ne m'écrit plus. Bitte, nur zwei Worte sende mir, um mich ein wenig zu trösten." — Und alle, an die diese Briefe gerichtet sind, sie alle ruhen dort drüben in den Gräbern. Arme Mutter, arme Frauen und Bräute, ihr wartet vergebens auf sie. — Der Wind weht mir ein Blatt vor die Füße. Ich nehme es auf; es ist das Bild einer einfachen, unschönen Frau. Ihr Gatte hatte es wohl in Liebe als Talisman auf dem Herzen getragen. Aber das mörderische Geschoß kam geflogen und trifft mitten durchs Bild, mitten ins Herz des Mannes. Und irgendwo in Frankreich drin verblutet nun wohl ein anderes Herz, von derselben Kugel zu Tode getroffen.

Unterdessen steigt die Dämmerung herauf. Blutrot geht die Sonne unter drüben im Westen, hinter den Bergen. Unsere Soldaten sind abseits mit dem Beladen der Wagen beschäftigt; ich stehe einsam und allein auf dem blutgetränkten Rasen. Ringsum tiefer, tiefer Friede. Nur ganz in der Ferne, hinter den blauen Bergen, im Süden zuweilen dumpfer Kanonendonner. Es ist so still hier, so ruhig, nichts stört die Ruhe derer, die dort in den Gräbern ruhen, die grüner Rasen bald überziehen wird. Und dort über jenen Hügel hin, weit, weit, da liegt die Heimat. Wann werden wir sie wieder sehen? Wann wird der schreckliche Krieg enden? —

Ein Geräusch von der Landstraße her reißt mich aus meinen Träumen. Die schwer beladenen Wagen ziehen knarrend an. Die Soldaten haben sich gesammelt. Nun geht es die Höhe hinab, dem gastlichen Städtchen zu, das so traulich zu unseren Füßen liegt. — Die Sonne ist untergegangen und im Westen ist eine dunkle Wolkenwand emporgestiegen. — Ueber Nacht aber ist es Herbst geworden.

Wieder stehe ich draußen auf dem weiten Felde; um mich fegt der Sturm und peitscht mir den Regen ins Gesicht. Wie wilde Reiter, voll Mordgier, so jagen die Wolken dahin. Dort das einsame Gehöft mag uns Unterstand gewähren gegen das wilde Wetter. Aber keine Gastlichkeit nimmt uns dort auf. Ausgebrannt ist die Stätte, die Dächer zerstört, verbrannt hängen die Balken herab und Regen und Wind pfeifen durch die öden Fensterhöhlen. Die Wände sind übersät von Kugelspuren. Was hilft's, von neuem hinaus in Regen und Wind. Immer mehr nähern wir uns dem rechten Flügel des Feindes. Jetzt überschreiten wir einen Bach; eine ganze Masse noch unbenutzter französischer Granaten liegt hier im Wasser. Eine Straße führt aufwärts. An ihrem Rande steht eine Reihe französischer Protzen, alle mit Munition bis oben hin gefüllt. Dort oben rechts aber, in dem schmalen Tannenwäldchen hatte sich die Infanterie, verstärkt durch Maschinengewehre, deren Stellung uns vollbesetzte Patronenstreifen verraten, eine Stellung geschaffen, wie sie nicht besser gedacht werden kann. Aber auch hier mußte sie weichen. Die Sellung ist wie übersät mit den Splittern deutscher Granaten, die mit unglaublicher Genauigkeit in die Gräben eingeschlagen sind. In einem der Schützengräben finde ich das Tagebuch eines französischen Soldaten; kurze Notizen über Marsch und Dienst. Daneben ein Brief, nur halb fertig ist er geworden. „Bei unserer Abfahrt", schreibt der Soldat, „waren wir in bester Stimmung und voll Mut und freuten uns auf diese Vergnügungsreise nach Berlin." —

Auf dem Rückwege geht es durch das große Dorf Ethe. Weithin ist seine schöne, spätgotische Kirche sichtbar. Nun ist alles Ruine; die Kirche verbrannt; die Häuser verbrannt. Aus dem Schutt eines Fabrikgebäudes dringt noch ständig stinkender Rauch. Ethe war eines der schlimmsten Franktireurdörfer. Aeußerste Strenge war hier Gebot; und so mußte es ein furchtbares Strafgericht erleiden. Ueber 300 Männer wurden erschossen und das Dorf zerstört. Oede und grauenvoll ragen überall die kahlen Mauern gen Himmel. Durch manche Ruine ist der Blick nun frei und fällt auf blühende Gärten mit prächtigen Rosen und reifenden Früchten. Auf einer Treppenstufe liegt ein Hund, sterbend, er hat sich nicht entschließen können, sein Heim zu verlassen. Von den Einwohnern sieht man nur selten ein paar Frauen, die verängstigt dahinschleichen, auf der Brust einen Zettel, der sie berechtigt, im Dorfe aus- und einzugehen; denn die Wache führt strenge Kontrolle. Nur ein paar Häuser sind erhalten geblieben und durch Aufschrift vor dem Verderben gerettet worden. So steht an einer Türe von Soldatenhand geschrieben: „Bitte, schonet dieses Haus, eine Wöchnerin liegt darin." Nicht eine Fensterscheibe ist hier verletzt. Es war die furchtbare Notwendigkeit, die unsere Leute zu solchem Strafgericht zwang. Trotzdem kann man sich bei diesem grauenvollen Anblick des Mitleids mit diesen armen, verhetzten Leuten nicht erwehren.

Noch heißt es, auch die deutschen Stellungen abzusuchen. Aber welch anderes Bild bietet sich hier. An Stelle leichter Erdwellen, wie bei den Franzosen, hier ein System von Gräben und Unterständen, von Verbindungsgräben und Sicherheitsplätzen, die in ihrer deutschen Gründlichkeit unsere höchste Bewunderung beanspruchen. Da ist nichts von Munitionsverschwendung zu spüren, die Haufen ungebrauchter Patronen fehlen gänzlich. Wir haben hier nur eine spärliche Nachlese zu halten, was brauchbar war, ist bereits vorher eingefahren worden. Die guten, warmen Mäntel der Gefallenen dienen heute manchem unserer Kameraden gegen die Unbill des Wetters, nachdem die furchtbaren Spuren des Blutes, so gut es geht, herausgewaschen sind. —

Der Regen hat sich verstärkt, unsere Uniform ist durchweicht und wir durchnäßt bis auf die Haut. Aber schon winkt uns freundlich unser liebes Virton. Wie anders steht es da, als das nahe Ethe. Kein Haus ist noch verletzt, kein Einwohner wenigstens mit Absicht getötet worden. Und das alles, weil die Leute gut beraten waren. An der Spitze des Gemeinwesens steht ein Mann als Maire, oder wie es hier merkwürdigerweise heißt, als Bourgmester, der es verstanden, seine Einwohner durch kluge Maßnahmen von jeder Teilnahme am Kampfe abzuhalten. Seine konziliante und liebenswürdige Art, mit der er stets bereit ist, überall hilfreiche Hand zu bieten, hat ihn uns allen zum Freunde gemacht. Seinem Beispiele folgt auch die ganze Bevölkerung. Wir sind in unseren Quartieren wirklich aufs beste aufgenommen und die Leute lassen uns nicht fühlen, daß wir als Feind im Lande sind. So ist das Verhältnis zwischen unseren Soldaten und der Bürgerschaft ein durchweg freundliches. Wenn man abends

die hübsche L'avenue Bouvier zum Bahnhof St. Mard heruntergeht, glaubt man in einer kleinen, sauberen, deutschen Garnisonstadt zu sein. Hier und dort stehen Gruppen deutscher Soldaten, meist gute Württemberger, die uns ihr freundliches „Grüß Gott!" zurufen; vom Bahnhof her kommt ein Trupp bayrischer Eisenbahnbeamten, in ihrer kleidsamen blauen Tracht, ihnen folgen preußische Postbeamte. Besonders belebt wird das Bild durch die vielen Autos, die mit Offizieren und Aerzten meist vom nahen Montmédy hier durchkommen. Dazwischen erinnert dann wieder das freundliche „Bon soir" der Einwohner daran, daß wir fern der Heimat in Feindesland weilen. Und schon klingt es aus der Ferne wieder dumpf dröhnend herüber, dort von Verdun her. Wie mögen sie leiden, unsere armen Kameraden da vorne, bei diesem Wetter draußen im Freien, in den nassen Gräben und Schanzen? Wer weiß, wie lange, dann müssen auch wir wieder weiter, vorwärts trotz Wind und Wetter. Nur kein Zurück, vorwärts wollen wir alle, siegen oder sterben für unser liebes, herrliches Vaterland. —

Virton, den 12. September 1914.



Basel. Trotzdem auch die Schweiz unter den Kriegswirren leidet, werden die künstlerischen Bestrebungen aufrecht erhalten. Das Stadttheater hat außer dem Schauspiel auch der Oper in kleinem Maßstab die Pforten aufgetan. Die Symphoniekonzerte unter Dr. *Hermann Suter* werden bei mäßigen Preisen samt den Kammermusikabenden fortgesetzt. Ein Beethoven-Abend mit einheitlich stimmungsvollem Programm fand vor allem ein überaus dankbares und zahlreiches Publikum. Allerdings sind die Musiker außerhalb ihres alten Vertrages angestellt, auch einige der besten im Feld. Aber sie helfen sich durch freie, gut besuchte Konzerte. Dr. Suter leitet auch die Züricher Symphoniekonzerte, da Volkmar Andreae als Schützenmajor an der Grenze dient. Eben wird ein Münsterkonzert des Gesangvereins und der Liedertafel ausgeschrieben mit Bachs Magnifikat und Brahms' Fest- und Gedenksprüchen. *Baur.*

Dessau. *Joseph Reiters* „Requiem" ist am Totenfestsonntag in der St. Johanniskirche von der Dessauer Singakademie, dem Hoftheater-Singchor, einer Anzahl hervorragender solistischer Kräfte und der herzogl. Hofkapelle unter der Leitung des Generalmusikdirektors *Franz Mikorey* dort erstmalig aufgeführt worden. Das künstlerisch hochbedeutsame, tiefempfundene Werk des Wiener Tonmeisters, reich an stark dramatischen Spannungen und noch mehr an wundervoll weichen lyrischen Schönheiten, hinterließ bei der allseitigen Gediegenheit der Wiedergabe überaus tiefe, weihevolle Eindrücke. *E. H.*

Heidelberg. Der Heidelberger Universitätsmusikprofessor Dr. *Wolfrum*, dessen letzte, im Vorjahre zur Weihnachtszeit vollendete Kompositionen (Biblische Sprüche und Szenen für Chor a capella und mit Orgel) in jeglichem Sinne Werke des Friedens darstellen und als Dankesgabe des Autors an die theologische Fakultät der Heidelberger Universität für die Verleihung des Ehrendoktorates gerichtet sind (man darf sie den Veranstaltern von Orgelandachten und Kirchenkonzerten ganz besonders empfehlen), hat nunmehr im ersten Konzert des Bach-Vereins ein neues Opus zur Uraufführung gebracht, dem das Kriegsjahr 1914 die Prägung aufdrückte. Sein Titel lautet „Kriegerische Marschrhythmen 1914 mit Schlußchor an den Kaiser", und es darf wohl neben der Weingartnerschen Ouvertüre „Aus ernster Zeit" als erste musikalische Kriegsproduktion angesprochen werden. Ein dreistrophiges Gedicht von Rittenberg, das in den „Heidelberger Neuesten Nachrichten" erschienen war, hat Wolfrum zuerst für Männerchor mit Orchester, dann aber auch (eine große Terz tiefer) als Volkschor sehr packend, wirksam und melodisch, mit prägnantester Deklamation vertont. Diesem Volkschor, der in Heidelberg dank der guten „Erziehung" des Konzertpublikums unter a l l g e m e i n e r Beteiligung sehr stimmungsvoll herauskam, sind die „kriegerischen Marschrhythmen" vorausgestellt, die mit der farbvollen Instrumentation eines großen, modernen Orchesters das deutsche Thema der ersten Strophenzeile (Heil eiserner Kaiser) in festlicher Marschbewegung gegen die feindlichen Motive in den Kampf führt. Das „musikalisch inferiore England" fungiert in ihrer Reihe mit der Tonfolge a—b—c und auch sonst ist das intellektuelle Moment bei der immerhin von frischem Impuls getragenen Marschkomposition überwiegend. Der Großherzog von Baden hat ihre Widmung angenommen, und der neue akademische Musikdirektor in Jena, *Hermann Poppen* (ein Wolfrum-Schüler) wird ihre dortige Erstaufführung leiten. *Karl Eberts.*

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Koburger Hoftheater hat die Erstaufführung von *Alexander Ritters* Oper „Der faule Hans" unter A. Lorenz' Leitung stattgefunden.

— In *Freiburg i. B.* hat als neuer Kapellmeister an der Oper sowie in Symphoniekonzerten *A. von Klenau* sein Amt angetreten. Er hat u. a. eine Neuinszenierung von Glucks „Orpheus" herausgebracht.

— Die neue Oper „Don Juans letztes Abenteuer" von *P. Gräner* ist auch in Lübeck aufgeführt worden. Frankfurt bereitet das Werk vor, München hat es angenommen.

— Der *Berliner* Lehrer-Gesangverein (Leiter: Professor *Felix Schmidt*) hatte für seine November-Konzerte folgende Neuigkeiten vorgesehen: Hermann Kögler „Deutschland, sei wach!", Rob. Kahn „Sturm" (Uraufführung), Ed. Behm „Der deutsche Sang", C. Führich „Der Wiking", H. Joach. Moser „Die Mädchen und die Garde" (Uraufführung), Rich. Strauß „Soldatenlied" und Jos. Reiter „Jägerlied". Mitwirkende sind die Violinistin Dora v. Möllendorff und der Pianist Wilh. Scholz.

— *Felix von Weingartner* beschäftigt sich mit einer neuen Oper „Madame Kobold", Text nach Calderon. In Darmstadt, wo er als Generalmusikdirektor tätig sein sollte, wird er in diesem Winter nur gastierend einige Konzerte und Opernvorstellungen leiten.

— Im zweiten Freitagskonzert der „*Frankfurter Museums-Gesellschaft*" hat Dr. *Richard Strauß* folgendes Programm dirigiert: „Heldenklage", No. 8 der symphonischen Dichtungen von F. Liszt. Konzert für Pianoforte in G dur von Ludw. van Beethoven (Wilhelm Backhaus). „Also sprach Zarathustra", Militärmarsch und Kriegsmarsch von R. Strauß. Daran anschließend dirigierte Strauß im ersten Sonntagskonzert der Gesellschaft: Königsmarsch, Seiner Majestät Kaiser Wilhelm II. gewidmet, von R. Strauß. Unvollendete Symphonie in h moll von F. Schubert. Burleske für Klavier und Orchester von R. Strauß (Wilhelm Backhaus). Symphonie in c moll von L. van Beethoven.

— Musikdirektor *Albert Fauth*, als unternehmend bekannt, hat in *Pforzheim* die Reihe seiner diesjährigen, sehr stark besuchten Orgelkonzerte am 22. Nov. mit einem Bach-Abend beschlossen. Unter Mitwirkung des Kirchenchors der Stadtkirche und des Instrumentalvereins brachte er u. a. die Kantaten „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Komm du süße Todesstunde", „O Ewigkeit, du Donnerwort" zur Aufführung. Die große Stadtkirche vermochte die gewaltige Zuhörerschar (es mögen 2000 Hörer gewesen sein) kaum zu fassen — Der „Männergesangverein" wird unter Fauths Leitung und unter Mitwirkung des Karlsruher Hoforchesters den „Messias" zur Aufführung bringen.

— In der Marienkirche zu *Zwickau i. S.* hat *Paul Gerhardt* in seinem 53. Orgel-Konzert (zum Besten der städtischen Kriegsnothilfe) ein Konzert gegeben mit dem Programm: Den gefallenen deutschen Helden zum Gedächtnis. Aufgeführt wurde Bruno Weigl: Stimmungsbilder (Op. 14) zu den Chorälen 1. „Aus tiefer Not schrei ich zu dir"; 2. „Gott ist mein Lied"; 3. „O Haupt voll Blut und Wunden". Johannes Brahms Vorspiel und Fuge „O Traurigkeit, o Herzeleid!" Paul Gerhardt: „Totenfeier", symphonische Dichtung für Orgel (op. 16).

— *Hugo Kauns* „Dritte Symphonie" e moll ist im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erschienen und bereits vor Erscheinen von einer Reihe von Städten zur Aufführung angenommen worden.

— Aus *London* wird berichtet: Bachs Kantate „Phoebus und Pan" wurde in Covent Garden mit großem Erfolg in einer von Thomas Beecham herrührenden Bearbeitung als Oper aufgeführt. Die Deutschen haben also auch hier großen Erfolg!



— *Von der „Internationalen"*. Wir lesen in der N. Zeitschr. für Musik: An der Auflösung der Internationalen Musikgesellschaft tragen, wie uns von kundiger Seite mitgeteilt wird, nicht die Ausländer, sondern Deutschland, vor allem die Berliner, die ganze Schuld. Nebenbei, das Vorgehen der Berliner hat innerhalb der deutschen und neutralen Gesellschaft durchaus nicht allgemeine Billigung gefunden. Eine Zuschrift an uns hebt hervor: die Mitglieder seien direkt überrumpelt worden.

— *Der Fall Marteau*. Bekanntlich war durch den Krieg Prof. *Henri Marteau*, der vom preuß. Kultusministerium lebenslänglich an der Berliner Hochschule angestellt ist, in eine sehr mißliche Lage gekommen, da er noch französischer Untertan, ja sogar französischer Reserveoffizier ist. Er wurde

dem Gefangenlager Döberitz zugeteilt, wo zahlreiche musikstudierende Ausländer interniert sind, und kann da seiner Lehrtätigkeit nachgehen. Gegen seine Betätigung an der Berliner Hochschule hat dagegen eine kräftige Opposition eingesetzt, die dahin führte, daß Marteau vom Amte suspendiert wurde, sein recht beträchtliches Grundgehalt aber weiter bezog. Der Fall ist nicht so einfach. Vielleicht hätte man annehmen dürfen, daß Marteau sich naturalisieren ließe. Doch das ist schließlich Privatsache. Sein Gehalt aber muß man ihm weiter belassen, wie das Kultusministerium es auch getan hat.

— *Sammlung zeitgenössischer Musik.* Die „Deutsche Musiksammlung bei der Berliner Kgl. Bibliothek" beabsichtigt, sämtliche Kompositionen (Lieder, Märsche usw.), die ihre Entstehung resp. Anregung dem gegenwärtigen Weltkriege verdanken, zu sammeln und ersucht deren Komponisten, vor allem auch die im Auslande, um Zusendung an die obige Adresse.

— *Tiefer hängen!* Herr Dr. *Georg Göhler* hat es sich wieder mal nicht versagen können gegen *Richard Strauß* anzurennen. Er hat den gegenwärtigen Zeitpunkt offenbar für besonders geeignet und günstig dazu gehalten. Wir beschäftigen uns mit dem Fall sachlich nur deshalb, weil in ihm der Versuch zum Vorschein kommt, die „patriotische Stimmung" unseres Volkes gegen die „moderne Musik" auszunutzen. Es wird nicht der einzige Versuch bleiben. In versteckter Weise wird Richard Strauß deutsche Art abgesprochen. Und dann, zwei „Gefahren": Operette — Richard Strauß. Selbst die Signale, denen wohl niemand zu viel Liebe für Strauß nachsagen wird, wenden sich gegen eine derartige Kritik (in einem Artikel: Uebers Ziel hinaus von Aug. Spanuth, Heft 43). Und da erleben wir denn wieder das Schauspiel, daß Herr Göhler zurückzieht und meint, er habe ja Strauß gar nicht „anrempeln" wollen. Dieser Ausdruck im Munde Göhlers selber sagt genug. Natürlich wird auch der umstrittene Begriff „des Ethischen" einseitig als willkommenes Mittel ins Gefecht geführt. Hinter dem Ethischen steht aber doch wohl der Mensch, die Persönlichkeit? Und wer in Wahrheit der bessere, vornehmere Mensch ist: Richard Strauß, der sich heute nur durch seine Dirigententätigkeit für in Not geratene Künstler bemerkbar macht, oder Herr Dr. Göhler, der einen der größten lebenden Musiker Deutschlands, ja der Welt, in sehr anfechtbarer Weise herabzusetzen sucht und selbst in der Zeit des allgemeinen Burgfriedens den Streit ins deutsche Haus trägt, das überlassen wir dem öffentlichen Urteile unserer Zeit. — Wie die ausländische Presse über den Fall urteilt, davon ein Beispiel. In der Schweizerischen Musikzeitung ist zu lesen: „Eine Anrempelung bedenklichster Sorte stellt eine in der hamburgischen Zeitschrift „Pädagogische Reform" erhobene Anklage an Strauß von Dr. Georg Göhler dar, der Strauß bezichtigt, er treibe undeutsche Modekunst. Die Musik aller großen deutschsprachigen Komponisten der Vergangenheit passe in diese ernste Zeit, weil sie deutsch empfanden, nur die Musik des gegenwärtig größten deutschen Komponisten sei jetzt unvereinbar mit der Gegenwart, weil in ihr nichts Deutsches sei. Wohin dieser vom Zaune gebrochene Streit führen soll, sagt Göhler leider nicht; er vergißt aber wohl auch mit Absicht, daß es selbst in Deutschland noch Leute gibt, die nicht glauben: was Deutsch ist Kunst, was Kunst ist deutsch. Diese Zeit scheint hüben wie drüben vom Rhein den Schwätzern willkommene Gelegenheit zur Hervorstellung ihres allzu lieben ‚Ich' zu bieten."

— *Leoncavallo kein „Barbarenfresser".* Wie berichtet wird, stellt es Leoncavallo jetzt aufs entschiedenste in Abrede, die Protest-Adresse gegen die deutschen Barbaren unterzeichnet zu haben. Er sei bei der betreffenden Versammlung gar nicht zugegen gewesen. Danach wäre man also verpflichtet, den ihm gemachten Vorwurf anti-deutscher Gesinnung zurückzunehmen. Dagegen stellt sich der *Amsterdamer* Kirchenkomponist Dr. *Alphons Diepenbrock*, den die „Signale" ob seiner beispiellosen Verleumdung Deutschlands als „Mordorganisation" einen „Unwürdigen" genannt haben, als Sohn eines deutschen Vaters vor! Um so schwerer wiegt sein Verbrechen.

— *Unsere Feinde in der Not.* Offenbar rasch hat man es eingesehen, daß ohne die deutsche Musik nichts Rechtes anzufangen ist. Nun helfe, was helfen kann. Die Franzosen reklamieren Beethoven als Belgier (!) und nun hat ein Londoner Kritiker Wagner-Aufführungen dadurch zu rechtfertigen gesucht, daß er in Wagner als einem ehemaligen Revolutionär ebenfalls einen Gegner des Dreibundes, einen Verbündeten der Triple-Entente sieht. — Donnerwetter!

* * *

Personalnachrichten.

— Auf dem Felde der Ehre sind aus Musikerkreisen ferner geblieben: der Sänger und Regisseur *Jakob Kastner*, der Musikschriftsteller *Albert Ernst*, *August Heckel*, Mitinhaber der bekannten Instrumentenfabrik Wilh. Heckel in Biebrich a. Rh., und der Ritter des Eisernen Kreuzes, Landrichter *Hans Pogge*. Obwohl eigentlich nicht Fachmusiker, stand letzterer, der Mitglied des Berliner Tonkünstlervereins war, doch in innigstem Zusammenhang mit der Kunst. Davon legten seine wiederholt erfolgreich aufgeführten Kammermusikkompositionen beredtes Zeugnis ab. — Ferner starb der Lehrer für Akustik am Heidelberger Konservatorium Prof. Dr. *Robert Leimbach*.

— Dem als Ordonnanzoffizier am Feldzug teilnehmenden Intendanten des Koburger Hoftheaters, *Holthof von Faßmann*, ist das Eiserne Kreuz erster Klasse verliehen worden. — Prof. *Felix Berber-Credner* hat von General von Falkenhausen „für vorzügliche Haltung im Feuer und für die ausgezeichnete Art der bisherigen Dienstleistung" das Eiserne Kreuz überreicht bekommen; ferner der Musikschriftsteller und Komponist Dr. *Hermann Unger*, der zurzeit beim Stabe der 52. Res.-Div. im Felde steht.

— Nach einer Meldung Wiener Blätter ist der Pianist *v. Dohnányi* freiwillig als Artillerist in die deutsche Armee eingetreten.

— Die *New Yorker* Blätter haben anfangs November das erste Auftreten von *Karl Friedberg* in Amerika angekündigt. Danach scheint Friedberg also aus englischer Gefangenschaft befreit zu sein.

— Am 10. November hat der sowohl als ehemaliger Konzertsänger wie jetzt als erfolgreicher Lehrer geschätzte *Raimund von Zur Mühlen* sein 60. Lebensjahr vollendet.

— Der bekannte Tenorbuffo *Julius Lieban*, früher an der Kgl. Oper, jetzt am deutschen Opernhaus in Berlin, hat sein 40jähriges Künstlerjubiläum gefeiert.

— Wie jetzt bekannt wird, ist *Eugène Ysaye* kopflos geworden und aus Belgien auf einem Fischerboote nach England geflohen. Das Boot wurde zunächst durch stürmische See nach Dünkirchen verschlagen. Er war mit seiner Familie genötigt, drei Tage auf dem Wasser zu sein. Der Künstler und seine Angehörigen langten ganz erschöpft in London an. Seine Handschriften und seine kostbare Geige sind verloren. Es ist selbstverständlich, daß Ysaye von den Deutschen kein Haar gekrümmt worden wäre.

— *Eduard Ringler*, der frühere Dirigent des Nürnberger Vereins für klassischen Chorgesang, ist hochbetagt in *Nürnberg* gestorben. Er hat sich um die Pflege der ernsten Chormusik verdient gemacht.

— Die einstmals bekannte und geschätzte *Anna Stephan*, Altistin, ist in *Berlin* einer schweren Krankheit erlegen.

— In *Berlin* ist am 1. November der bekannte Stimmbildner und Gesanglehrer *Georg Vogel* im Alter von 62 Jahren gestorben.

— In *Stuttgart* ist Prof. *Gustav Ferling*, früher Mitglied der Kgl. Hofkapelle und Lehrer am Konservatorium für Musik, im Alter von 79 Jahren gestorben.

— In *Wien* ist *Eduard Kremser* gestorben. Ein Nekrolog folgt im nächsten Hefte.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 6 bringt ein Klavierstück „Morgenritt" von *Hans Rieß* in Pilsen. Die frischen Rhythmen entsprechen dem Charakter des Stückes; der Mittelsatz stellt eine Ruhepause dar, eine kurze Träumerei in der Natur, reizvoll mit seinen luftigen Quintenfolgen. Dann geht im scharfen Galopp der Ritt zu Ende. Für gewandte Spieler ein wirksames Stück. — Von einer Weihnachtsbeilage haben wir in diesem Jahre abgesehen. Wir begehen das Fest der Geburt Christi heuer auf eigene Art. Der Kanonendonner gibt die Musik, statt der friedlich feierlichen Gesänge aus beglückten Herzen. Der Musikalienmarkt hat so gut wie nichts an Weihnachtsmusik eingesendet. Das wenige Vorhandene verzeichnen wir pflichtgemäß an anderer Stelle und weisen auch auf die Anzeigen auf den Umschlagsseiten hin.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 28. November, Ausgabe dieses Heftes am 10. Dezember, des nächsten Heftes am 1. Januar.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

1915 Heft 7

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zur Opernreform.

III. Pfitzners „Lohengrin".

Mit der Veröffentlichung dieses Studienblattes wollte ich ursprünglich bis zur Wiederkehr ruhigerer Zeiten warten. Doch machte ich mir klar, daß wir just in diesen Tagen neben der vordringlichen Aufgabe, das deutsche Musikwesen von manigfachen, es mit Verseuchung bedrohenden moralischen Schäden gründlichst zu reinigen, auch die zu erfüllen haben, den „künstlerischen Arbeitsplan der Zukunft" in seinen bedeutenden Umrißlinien aufzurollen. Je früher, je energischer wir ideale Friedenswerke vorbereitend sichern, um so besser sorgen wir dafür, daß dem Materialismus, der sich bei wieder zunehmendem allgemeinen Wohlstand aufs Neue einzufressen suchen wird, daß der Infamie, dem Schund und Schmutz, der gemeinen Spekulation, daß dem Agentenwucher, dem Operettenunwesen, der wahllos frivolen Fremdländerei und anderen volksvergiftenden Elementen die Ausbreitungsmöglichkeiten kräftig verschränkt werden! Mögen die Gleichgesinnten es nicht an sich fehlen lassen, damit auch uns 1915 ein ertragreiches Jahr der Kämpfe und der Siege werde! —

* * *

Jedesmal wenn ich den Versuch wieder aufnehme, etwas von der künstlerischen Persönlichkeit Pfitzners in erklärendem, beschreibendem Wort einzufangen, fühl' ich die Schwierigkeit der Aufgabe sich mehren. Denn diese Persönlichkeit wächst vor unseren Augen andauernd zur Höhe, obgleich sich ihr Träger seit Jahr und Tag in keinem größeren neuen Werk ausgesprochen hat. Wächst allgemach in eine geschichtliche Stellung hinein. Und wir, die Unproduktiven, die nur im Kleinen bescheiden Bastelnden, sinken von Klippe zu Klippe. . . . Je tiefer wir sinken, je ruhiger glänzen die Lichter aus der Höhe.

Es war langwierige, dornige Bemühung, für Pfitzner „beim Theater" eine Stellung zu finden, die ihm leidlich ausreichende Mittel bot, den Empfänglichen, vorurteilslos Schauenden und Lauschenden, die naturgemäß zu seinen Freunden werden müssen, von seinem Eigensten mitzuteilen. Die Straßburger, die über einem, wie man zu sagen pflegt, abwechselungsreichen Bühnenspielplan etwas von den politischen Sorgen der Reichslande vergessen wollten, mögen dabei zeitweise zu kurz gekommen sein. Doch die Freunde lernten und gewannen. Wie oft warfen wir früher, unter mancherlei unbefriedigendem Grübeln, die Frage auf: welcher Art sind die Fäden, die Hans Pfitzner mit Richard Wagner verbinden? Deutlich begannen sie sichtbar zu werden in dem hellen Schein, der vom Dirigentenpult am Broglieplatz ausging. Dort erschloß sich eine geniale Anlage, die in der Partitur des mit dem „Tristan" und der „Götterdämmerung" zur Vollendung gediehenen Musikdramas liest wie in einem ungeheuren fortlaufenden Regiebuche, die im Ueberfluß über Gestaltungs- und Wandlungsfähigkeit, über sprudelndes darstellendes Können verfügt, um fließende formgroße Musik mit fließenden formgroßen szenischen Bildern zu verschwistern. Wer über diese sich im Bühnenleiter Pfitzner auswirkende Doppelanlage Klarheit erlangte, der fand wieder einen Schlüssel zu seinem tondichterischen Ich. Die Erfindungswerte, die thematische Struktur, die Klangwelt des „Armen Heinrich" wie der „Rose vom Liebesgarten" sind aus schöpferischer Theaterfantasie geboren und entwickelt: nur daß solche Fantasie, der wagnerischen, stark heroischen gegenüber, einen mehr lyrischen Grundton erkennen läßt. Von Rechts wegen sollte der „Kapellmeister" Pfitzner nur ausgereifte Zukunftsmusiker unter sich haben: Instrumentalisten, die szenenfarbig spielen, und Sänger, die auch orchestral denken und sehen. Die, über allen Operntrödel hinausgewachsen, vollauf dazu gerüstet sind, an der Architektur einer Tragödien-Aufführung mitzubauen. Die doch ein wenig bewußte Furcht vor Shakespeare empfinden.

* * *

Eine Eingebung, um die Schiller, um die beinahe Shakespeare Richard Wagner beneiden könnte: der Dämon Ortrud, und Telramund, der von ihrer brünstig nachtschwülen Glut umstrickte, über sie den Schild haltende, stierstarke, zornrasche Mann, der eigentlich Verzauberte des Lohengrin-Dramas — sie haben in tiefverschatteter Geisterstunde den Racheplan ersonnen. Da erscheint, ein Gegenbild des leise vordämmernden Mondes, auf dem Söller Elsa, die Keusche über Ortrud, der Sündigen, im ersten Augenblicke wie eine Vision anmutend. Mit einem Schlage — nichts weniger als eine geschickte Drehung der Bühnenmaschinerie, sondern eine poetische Offenbarung — hat ein ganz Großer zwei Gefühlswelten einander gegenübergestellt. O Ihr Patentesel, die Ihr nicht spürt, daß hier einer der erstaunlichsten d r a m a t i s c h e n Gedanken der Weltliteratur lebendig wurde, die Ihr Euch wunderklug dünkt, was maßen Ihr jetzt wieder mit erhobener Stimme erklärt: schließlich handele es sich bei dem Bayreuther Meister doch vorwiegend um den „sehr begabten" Musiker!

Dramatische Hauptgedanken kann man auf dreierlei Weise inszenieren. Als Hoftheater-Intendant, mit einem fröhlich unbesorgten Dilettantismus, der das Dichterische in dicker Kulissenbrühe ersäuft. Dann als Regisseur, lies: stumpfsinnig geborener oder auch gewordener „Routinier". Endlich als nachschöpferischer Künstler. Der ist freilich

ein seltener Gast auf dieser merkantilen Erde. Wir — will sagen, wir, die wir keine Patentesel sind — wir wissen, daß in Hans Pfitzner ein solcher Routinetöter lebt. Wie kleidet er jene Lohengrin-Offenbarung in anschauliche Bühnensymbolik? Er stellt Elsa auf einen Mauervorsprung der Kemenate, schier den Wolken nahe, so weit vom Boden entfernt, daß ein gevatterinnenmäßig gemütliches Ineinanderspielen und -Schwatzen der beiden Frauen, wie man es gewöhnlich zeigt, von vornherein ausgeschlossen bleibt. So schwebt denn die Erscheinung Elsas heran wie ein zarter Liebesgedanke in der Nacht. Vor Feindseligkeit, rasender Eifersucht, wahnwitziger Beschuldigung ist das Fürstenkind aus den Prunkgemächern in ein bescheidenes Hochgelaß geflüchtet. Dort spinnt es sich in süße, liebe Träume ein — Träume der Erlösung vom lastenden, fieberdurchbebten Bann, Träume sonnengoldigen Glückes. Dornröschen über den Dornen. Ein halb im Unbewußten verschwimmendes Dasein, fernab von Menschenlärm und Menschengeifer. Nur mit den Elementen hält sie noch Zwiesprach. „Aus den Lüften" tritt zu ihr „der Recke wert", und den Lüften enthüllt sie ihr Glück, da ihr der Retter greifbar erschienen. Welch ungeheure dramatische Gewalt aber wohnt dem Dämon Ortrud inne, daß er Elsa aus der Burg kindlich gläubigen Vertrauens zur zweifelerfüllten irdischen Sphäre herabzuziehen vermag!

Ich weiß nicht, ob ich Pfitzner in allem Einzelnen richtig nachgehe; doch ich fühle, daß geniale Intuition zum Ausdruck gelangen kann, wenn man auf der Probe zum Zimmermann sagt: bitte richten Sie das Lattengerüst links am Bühnenrande um zwei Meter höher! Auch bin ich darauf gefaßt, daß „denkende" Regisseure, um es zukünftig noch besser zu machen als Pfitzner, der Brabanterin von der Spitze des Theaterschornsteins herab zu singen befehlen werden.

Jedenfalls ist es mir, nach zweimaligem Besuch in Neu-Straßburg, wieder urdeutlich geworden, daß beim Spielleiter, wie er sein soll, Denken-Können nur im Sinne von Mitdichten-Können verstanden werden darf. — Noch ein paar Beispiele aus dem dramaturgischen Gedankenschatz Pfitzners. Er läßt Elsa im ersten Akt allein vor den König treten; ihre Frauen bleiben in schicklicher Entfernung auf dem leicht ansteigenden, dem Scheldeufer entlang laufenden Hügelrande stehen. Mit allem Recht: Elsa ist die Angeklagte. Auch wirkt es in dem zuerst aus ihrem Munde ertönenden, sodann von ihren Gespielinnen und Dienerinnen aufgenommenen Gebet klanglich reizvoller, wenn die Solostimme vom Chorsopran und -Alt räumlich geschieden ist. — Ein Weiteres. Heinrich der Vogler, der im ersten und dritten Aufzuge kraftvoll hervortritt, gibt sich im zweiten übertrieben zurückhaltend, fällt für eine kurze Weile in die dekorative Pose des buntangemalten Opernkönigs zurück. Ist es pietätvoll, ist es klug, diese dramaturgische Schwäche Wagners noch zu unterstreichen und den schönbärtigen Herrscher, der hier kaum mehr vorstellt als den Schutzpatron liederfreudiger Dresdner Mannen, mitten im Vordergrunde aufzupflanzen? Man rücke ihn ein Stück hinter die Front, gebe ihm einen Platz, wo er, das Gesicht vom Zuschauer abgewendet, nur durch eine Beugung in der Haltung des Körpers, nur durch eine schwache seitliche Neigung des Kopfes die sich auch in ihm für Augenblicke regende Unruhe und Bekümmernis andeutet. Wie, ein Gottesgericht, zu dem er der Fromme, der Untadelige, des Reiches Haupt gerufen, sollte getäuscht worden sein? —

Das ist Künstler-Psychologie — im Gegensatz zur Tütendreher-Psychologie unserer Regisseure. Bekanntlich wird man an deutschen Operntheatern Regisseur, wenn man als Sänger seine Stimme verloren hat — besonders sofern man sich, auch in vorgerückten Semestern, bei edlen einflußreichen Frauen noch als schönen Mann aufzuspielen vermag. Das nach dem des führenden Kapellmeisters wichtigste Amt im Gesamtorganismus des sich lebensvoll auswirkenden Musikdramas wird also zumeist von der Invaliden-Fürsorge mit Beschlag belegt[1]. Wie lange soll dieser Unfug noch dauern?

* * *

Bedauerlicherweise hatten von Pfitzners Straßburger Inszenierungen des „Lohengrin", der „Götterdämmerung", der „Rose vom Liebesgarten" doch nur verhältnismäßig Wenige einen ungeschmälerten Genuß. Nämlich — jetzt sing' ich mein altes Klage- und Aufstachelungslied unverdrossen zum dreitausendsten Male — wieder nur die paar Meistbegünstigten, die sich die teuren Mittelplätze im Parkett und im ersten Rang kaufen durften. Für gar Viele, die zu weit seitwärts saßen oder ihre Plätze in den oberen Rängen hatten, schrumpfte der angeordnete Höhenunterschied bei der ersten Zwiesprache Elsas und Ortruds zusammen, oder, noch schlimmer: Elsa wurde für sie überhaupt erst sichtbar, als sie von der Gegenspielerin in den Burghof hinabgelockt worden war. Desgleichen bekamen die Chorensembles, die Pfitzner — merkt auf, Ihr Denkenden! — als hervorragender b i l d e n d e r Künstler so feinabwägend über die Bühnenfläche zu verteilen weiß, daß niemals häßliche Anschoppungen entstehen und doch der Kapellmeister die zueinander gehörenden Stimmen stets übersichtlich beisammen hat — bekamen, sag' ich, diese mit Meisterhand gefügten Aufreihungen, sofern man sie von den Galerien betrachtete, Risse, Löcher, Sprünge in den beherrschenden Farbentönen.

An anderem Ort legte ich seinerzeit den Straßburgern nahe, für Pfitzner, um ihn bei sich festzuhalten und seinen ganz einzigen Gaben Genüge zu tun, ein D e u t s c h e s B ü h n e n h a u s zu errichten, mit einem Amphitheater-Ausschnitt als Zuschauerraum — auch teure Vorzugsplätze für hochbetitelte Behörden und geldkräftige, sich gern absondernde Bürger lassen sich innerhalb dieser Saalform schaffen —, mit einer von solchem Zuschauerraum lichtmäßig vollkommen abzutrennenden, eine geschlossene Bildwirkung gewährleistenden Szene, mit versenktem und verdecktem Orchester, das n u r in einem derartigen Bau an seiner rechten Stelle, im Opernhause aber fehl am Ort ist. Die Jahre rücken vor — jede verlorene, mit unzureichendem Flickwerk hingebrachte Stunde im Leben eines Auserwählten bedeutet einen unwiederbringlichen Verlust für die Gesamtheit! Der Tag mag kommen, da Pfitzner dessen müde wird, Kunst mit Philister-Bedingtheiten zusammenzuleimen.

Weitblickende Leute verheißen uns für die mit der Wiederkehr des Friedens anhebende Periode einen unerhörten wirtschaftlichen Aufschwung im Reiche, einen kulturellen Hochstand ohne Gleichen. Das kann sich bewahrheiten, wenn uns das große Siegen nicht aus der rechten Bahn wirft. An solchem Zukunftsglück und Zukunftsgedeihen wird sicherlich das Elsaß einen vollzubemessenden Anteil haben — als über alles Erwarten mächtig aufblühendes, weil fortan gemäß der berechtigten Eigenart seiner Bewohner regiertes deutsches Land. Neu-Straßburg als bevorzugte Hege- und Pflegestätte der Wissenschaften und Künste: wem würde bei diesem Gedanken nicht warm ums Herz! Erlaubt es ein gefestigter Wohlstand und macht

[1] Gern verzeichne ich einige erfreuliche Ausnahmen. Emil Gerhäuser hatte von Hause aus eine spröde, geringe Dauer versprechende Stimme und war in jungen Jahren als bereits vielseitig gebildeter und angeregter Mann mit eigenen Ideen zur Bühne gekommen: er konnte daher zeitig und planvoll vorbauen. — Willy Wirk glänzte zu Anfang seiner Laufbahn als famoser Tenorbuffo — Buffos haben durchschnittlich zweimal so viel Verstand als Heldentenöre und dreimal so viel als lyrische Tenöre. Zudem besaß er erfindende Fantasie und hatte ein Herz für zeitgemäße Wagnisse. Leider konnte er die mit Recht auf ihn gesetzten Erwartungen nur in bedingtem Maße erfüllen: ein auf die Schablone eingestellter, aber von der „Münchner Gesellschaft" gestützter Oberkollege stand ihm im Wege. — Neuerdings betätigen sich angenehme junge Leute aus hochadeligen oder sehr begüterten Kreisen des öfteren als „Volontäre" in der Regiesparte. Sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie für die Szenenführung wenig begabt, dafür aber ganz unmusikalisch sind. Gemeinhin werden sie dann Intendanten und Direktoren. —

sich ein aufrichtig entschiedener Wille zum Fortschreiten geltend, so wird eine Universitas, eine Geisteshauptstadt manch' wackeren oder hervorragenden Vertreter der Wissenschaft hinzuzugewinnen suchen. Doch der Genius der Kunst läßt sich nicht „berufen". Unerwartet erscheint er, von seinem Dämon getrieben. Erkennt Ihr ihn, so braucht er deshalb noch nicht von Euch zu ziehen. Nur müßt Ihr ihm Raum geben, auf daß er seine Schwingen frei zu entfalten vermöge! —

Paul Marsop.

Robert Schumanns Kinderszenen,

auf heimatlichen Goldgrund gelegt.

Von KURT ARNOLD FINDEISEN (Plauen).

An Zwickau.

„Ich sehne mich so aus recht vollem Herzen in meine stillere Heimat zurück, wo ich geboren bin und glückliche Tage in der Natur gelebt habe — —

Grüße mir alle trauten Lieblingsörter, alle teueren Heimatsgegenden, wo ich recht glücklich war — —

Bin ich trübe gestimmt, so denk ich an meine Lieben in der Heimat, die mich lieben und die ich herzlich liebe und denke an alle Paradiese und Blumenfluren meiner Kindheit, an die Weißenborner Wiesen, an den Brückenberg, an Oberhohndorf, wo ich oft selig wandelte und wo die ganze Welt so jugendlich schön vor mir lag und alles um mich blühte und alle Menschen Engel waren — —"

(Schumann aus Leipzig an die Mutter in Zwickau.)

„Dann dacht ich mir Zwickau so hübsch, wenn es so am Abend von der Sonne getragen einstirbt und die Menschen auf Bänken vor den Häusern sitzen und die Kinder spielen oder im fließenden Bergwasser herumwaten, wie ich sonst — —

Sage allen, daß trotz aller Alpen mein liebes Zwickau doch mein liebes, teures Zwickau bleibt."

(Schumann aus Mailand und Bern an die Mutter.)

Introduktion.

Zwickau an der Mulde, in den Tagen des ersten Napoleon ein verschlafenes, nur gegen Trommeln und Feldtrompeten argwöhnisches Philisternest zwischen den letzten buschigen Höhen des Erzgebirges:

Kleinfenstrige, eckige Häuser mit Gärten und Bänken vor den Türen; heitere, holprige Straßen, auf denen Gras wächst. —

Winklige Höfe mit windschiefen Holzgalerien und versteckten Wendelstiegen aus schicksalvoller Zeit: Riesige Kornmagazine mit blinzelnden Ochsenaugen; ein Gewandhaus mit wundervoll verschnörkeltem Treppengiebel; ein Rathaus daneben im Stil der verdeutschten Spätrenaissance; und über alledem eine gotische Sankt Katharina und eine ebensolche Marie mit Barockkuppeln aus grünem Kupfer, deren Glocken schon vor den Tagen des Bergmannssohns Büßer und Beter an schimmernde Altäre gerufen. —

Italienische Pappeln am planierten Wall; ausgetrocknete Stadtgräben voll Gemüse- und Rosenbeete; zerbröckelnde Ringmauern mit grünen Lusthäuschen auf dem Rücken; harmlose Tortürme, von deren Balustraden Windeln wehn. —

Und vor den Toren Scheunen bei greisen Klappermühlen und neumodischen Fabriken, knarrende Muldenbrücken und -stege mit bemoosten Schindeldächern, frischgeteufte Kohlengruben neben niedrigen Gesteinhalden. —

Und nicht weit vom lauten Tuchmacherwehr die stille Feste Osterstein und bei der Eselswiese der „Wilde Mann" und am Weg in den Galgengrund der umbuschte Schwanenteich, auf dessen Spiegel sich (nach des braven Musäus Bericht) zur Zeit der sommerlichen Sonnenwende Feen in Schwanengestalt niederlassen, um das Bad der immerwährenden Jugend zu nehmen; denn hier im Schwanenfeld quillt eine der drei Schönheitsquellen der Märchenerde; die zweite liegt im Reich Habissinia tief in Afrika, und die dritte ist ein grundloser Wasserpfuhl in Asia am Fuß des Ararat — —

Zwickau an der Mulde, auch Cygnea oder die Schwanenstadt, in den Zeitläuften napoleonischen Kriegsglücks eine friedfertige Zipfelmützenheimat für ein paar Tausend geschwätzige, ein wenig philiströse Biederleute.

Von fremden Ländern und Menschen.

Wo die Klostergasse in den geräumigen Markt mündet, steht ein einstöckiges Haus mit hohem Rotziegeldach. Ein schiefer Mauerpfeiler stützt es dort, wo es eine der wenigen Laternen trägt, auf die das Städtlein stolz ist: Verlagsbuchhandlung der Gebrüder August und Friedrich Schumann ist an einem Schilde zu lesen.

In den Röhrenkasten davor fällt nimmermüde ein zierlicher Wasserstrahl. Ein goldenes Wappenschild prunkt gegenüber am Patrizierhaus. Ueber bucklige Dächer und Giebel blickt der grüne Turm von Sankt Marien zu ihm hernieder. Und hinter seinem Eckfenster sitzt oft stundenlang eine schöne, melancholische Frau in einem geblümten Großmutterstuhl. Ein weißes Spitzenhäubchen schmückt ihr Haar. Ihre sanften, trüben Augen sind brillenbewaffnet. Manchmal scheint sie leise vor sich hin zu singen. Zuweilen streicht sie auch versonnen mit der Hand am Fensterkreuz auf und nieder. — — —

Mittagstill ist's im Stübchen. Nur eine Fliege summt eigensinnig um Rouleaux und Mullgardinen. Nur die Pendüle, die bei jedem Stundenschlag: Freu Dich sehr, o meine Seele — singt, eifert wie drunten der Wasserstrahl, unermüdlich. — Still ist's auch in der kleinen grünen Stube desselben Hauses, die in den verwinkelten Hof hinaus geht:

Mittagssonne schläft darin. Das Mandelbäumchen, das drunten blüht, schickt einen leisen, nachdenklichen Duft herein. Ueber einem Buche sitzt ein dunkelhaariger Bube, ein Sekundaner des altberühmten Lyceums der Stadt. Den Kopf hat er in beide Hände gestützt. Ueber sein rosa Büchel hinweg sinnt er zum Fenster hinaus, wo ein Stückchen Lämmerwolkenhimmel zwischen Hinterhäusern zaubert und lockt.

Die aufgeschlagenen Seiten vor ihm tragen ein ewiges Gedicht:

> Kennst Du das Land, wo die Citronen blühn,
> im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
> ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
> die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht? —

Die Mailuft spielt warm durch die Stube. Der Duft des Mandelbäumchens umschmeichelt den Träumenden. Und mit den Lämmerwölkchen wandert seine Seele, weit, weit, wünscheweit — — —

Stärker duftet der Mandelbaum. Die Luft ist auf einmal juliwarm.

Ueber Citronenhecken taumeln glitzernde Papillons. Im Orangengebüsch räckelt sich Frucht bei Frucht. Ein verwildertes Marmormärchenschloß taucht aus Lorbeerhainen; und **Mignon**, blaß und heilig, neigt sich über Springbrunnengärten herab ins Tal — — —

Stärker duftet der Mandelbaum. Die Luft zittert schwül und schwer.

Lotosblumen schwimmen über schwarzen Wassern. Schillernde Vögel aus Tausendundeiner Nacht schluchzen und kreischen in schaukelnden Palmen. Zwischen Mimosengebüsch und Akazienwäldern funkeln die tausend Kuppeln und Türme einer Kalifenstadt; und am Brunnen davor, redselig und doch verschwärmt, sitzt S h e h e r a z a d e und lächelt charadenvoll. — — — — — — — — — — — —

Kuriose Geschichte.

Aschermittwochmelancholie. Februarverdrossenheit. Regen und Schnee und nüchterne Nachmittagsnot. —

Am Einsiedlerfenster ist sie eingenickt, die Frau Johanne Christiane Schumann, die gestern zum Carneval bei der Tante Weber so herzhaft lustig war.

Und auf dem Kanapee mit dickverschlafenem Kopf hockt neben einer übernächtigen Colombine ein verschmitzter Harlekin. — Und am Erkertritt zu Mutters Füßen kauert der kleine Robert mit schweren, schweren Augenlidern. — —

Da, was ist das? Was fällt denn auf einmal dem Hanswurst ein?

Vom Sofa hampelt der Zapplige herab. — Vor Emiliens Colombinchen macht er einen tiefen Bückling. —

Und das Colombinchen, Emiliens Colombinchen, reibt sich die Augen — und gibt dem buckligen Kavalier die Hand — und rutscht mit einem Schmachtblick in seine kurzen Arme. Und wahrhaftig: nun hopsen die beiden in der Stube hin und her — eins, zwei, drei — eins, zwei, drei — und nun walzen sie einen kuriosen Wiener — eins, zwei, drei — eins, zwei, drei — und die lächerliche Galoppade nimmt kein Ende — eins, zwei, drei — eins, zwei, drei — stolperlustig geht's immer im Kreis herum — immer im Kreis herum — — — —

Haschemann.

Haschemann und Blindekuh, Kämmerchenvermieten und Versteckenspiel, Frühling und Frühlicht und Kinderglück. — Die Buben wie wilde Bienen, die Mädchen wie weiße Schmetterlinge.

Um den alten Röhrenkasten herum, die Klostergasse hinauf, über den holprigen Kornmarkt weg, dem Herrn Stadtrat Rudel vor die Füße: Aber Robertchen, ich werd's dem Vater sagen! Und der Herzogs Emil ist auch dabei? Ei, ei! — Emil ist Haschemann! — Reißt aus! — Fang mich! — Ach, du kriegst mich nicht! —

Die Langegasse hinunter, am finstern Lyceum vorbei, hu, hu! — Die Frauengasse herüber, auf die Kirchhofmauer

hinauf: Fall nicht, Emilie, fall nicht! Die Steine wackeln! — Liddi muß fangen!

Zum Kirchhof hinein, um Sankt Marie herum, die Turmtreppe hinauf, die Turmtreppe herunter: Der Herr Organist kommt! Der Herr Baccalaureus kommt! — Reißt aus, reißt aus! — Robert ist Haschemann! — — — — — — — — — —

Bittendes Kind.

Robert steht auf vom Klavier, aus dem seine geschickten Fingerchen eine stürmische Abendmusik gelockt haben.

In seinen Augen ist ein Glanz:

Ach, Mutterchen, wenn ich doch so schön spielen könnte wie der Ignaz Moscheles! Weißt Du noch, neulich im Karlsbad, wie er so am Flügel saß und die Hände mit den weißen Spitzenmanschetten so schrecklich wild hin und her flogen! Und wie die Leute geklatscht und geschrien und getrampelt haben! Und wie er gelacht und gewinkt und: Danke gesagt hat! Und wie jung er noch war! Ach, und die schönen Stücke, die er selber kom—po—niert hat! —

Gelt, süßes Mutterchen, ich darf mir nun auch welche ausdenken und aufschreiben, und Du zankst nicht mehr darüber? Ich will beim Herrn Diakonus gewiß recht fleißig sein! Und der Herr Baccalaureus hat mich erst gestern wieder gelobt. —

Weißt Du, neulich, wie Du zur Pate Ruppius gegangen bist, — aber Du darfst mir nicht böse sein — da hab ich schon wieder was komponiert. Soll ich Dirs mal vorspielen? — Und nicht wahr, liebstes, bestes Mamachen, Du hilfst mit, den Vater betteln, daß er uns so einen großen Flügel kauft aus Wien, wie sie bei Postmeisters und bei Carussens einen haben?

Und die alten, dicken Notenbücher, die oben in der Bodenkammer liegen, die darf ich mir auch mal runter holen? Bitte, bitte, Herzensmuttchen — ich mach mich gar nicht staubig — sag bloß: Meinetwegen!

Glückes genug.

Ein unvergleichlicher Junitag in den Weißenborner Wiesen. Und ein Sonnabend dazu. Und morgen keine Schule! Und in die französische Stunde zum grilligen Monsieur Bodemer braucht man da auch nicht zu gehen! —

Aus Sonne geboren, in Sonne gebadet, von Sonne fast erdrückt die selige Sommerwelt.

Roggen und Gerste stehen blond und hoch. Am kornblumenblauen Himmel hängt nichts als Lerchenlust. Ein einziger Bienenton schwebt überm Klee.

Und über den Margaretenwiesen Falterliebe und im Heckenrosengebüsch Rotkehlchenlaut und zwischen Aehren und Gräsern und Feldkümmel ein braunlockiges Junikind.

Margaretenblumen in der kleinen Faust, Margaretenblumen im Aermchen, Blütenstaub im zerzausten Haar und in den Augen unendliches Sommerglück: Mutterchen, Mutterchen, sieh nur die großen Gänseblumen! —

Und durch das Korn rauscht eine schöne, weiße Frau daher, zu sich empor reißt sie das Bübchen mitsamt dem Blütenbusch.

Sie hält es hinaus in den strahlenden, jauchzenden, duftenden Sommertag. Sie küßt und küßt es, daß die großen Gänseblumen zerblättern und eine dankbar-fröhliche, friedegesättigte Melodie zittert von ihren Lippen im Weitergehn, eine Melodie, die ins Unendliche dauern könnte: Glückes genug.

Wichtige Begebenheit.

Im Buchhändlerhause an der Marktecke bereitet sich etwas Großes vor:

Im Saal, wo das Bild des unglücklichen Karl Ludwig Sand in vergoldetem Rahmen hängt, prangt ein umfangreicher Zettel, auf dem Kinderhand eine genußreiche Theatervorstellung ankündigt: Das schändliche Leben und Sterben des Mörders Friedrich aus Neustädtel im Erzgebirge. Gegen Entrée. —

Am Ende des Saals ist eine kleine Bühne erbaut. Davor steht mannigfaltiges Gestühl. Eine bunte Kindergesellschaft lärmt erwartungsvoll und aufgeregt, obwohl das Stück, dessen man harrt, zum z w e i t e n m a l in Szene geht.

Die Erstaufführung hat vor wenig Tagen vor einer zahllosen Zuschauermenge auf einer größeren Bühne stattgefunden: Da ist nämlich in der Dezemberfrühe mitten auf dem Markte der Soldat Karl Heinrich Friedrich, der seine Pflegeeltern erschlagen hatte, nach altem Herkommen dem Halsgericht überliefert worden. Dann hat man den Delinquenten unter militärischer Begleitung und Bürgergardeneskorte, vom Gesang der Chorschüler umwinselt, zum Richtplatz auf den Windberg hinausgeschleift und um einen Kopf kürzer gemacht.

Nun soll die jämmerliche Komödie im Puppentheater der Gebrüder Julius und Robert Schumann tragiert werden. Die kleinen Intendanten haben heiße Köpfe. Sie sehen durch einen Spalt, wie ihr Parkett mit hochgezogenen Augenbrauen kritikbereit dasitzt, wie Eduard und Karl, die großen Brüder, amüsiert miteinander tuscheln, wie der Vater hinten in der Ecke ein interessiertes und doch fatales Lächeln verbirgt.

Aber ihr zappelndes Ensemble hat ja bereits vor der Mutter und der Emilie erfolgreich debütiert. Und sie werden ja ein selbstverfaßtes, funkelnagelneues, brennend aktuelles Opus spielen. Ja, und sie sind ja heute Dalberg und Devrient! Und halten sie nicht Liebe und Haß an den Drähten? Und verhelfen sie nicht der strafenden Gerechtigkeit zum Sieg?

Und so langt denn Robert nach dem Manuskript und Julius nach Klingel und Schnuren, und so zaudert denn wichtig und ereignisbang der Vorhang in die Höhe. — — — — — —

Träumerei.

Hinter dem Windberge geht die Sonne heim. Ein letztes Fetzchen lachenden Lenztags hängt noch an den Kirchturmspitzen drunten im Tal. Und über den Wipfeln der Weißenborner und Werdauer Wälder schwimmen rote Wolkeninseln, selige Eilande der Abendsehnsucht. —

Auch die beiden Kinder, die vom Muldenhang des Brückenbergs hinüberstaunen ins Rosenrote, weilen noch im Licht. Um das Frühlingskörperchen des Mädchens schmeichelt und gaukelt die Abendfarbe. Einen heiligen Schein legt sie über das lockenumrahmte Gesichtlein. Und der Wind der Dämmerung tändelt sinnig mit den Seidenbändern des großen Luisenhuts.

Hingerissen und schwärmerisch blickt der Knabe, der verträumt im jungen Gras gesessen, zu der kleinen Verklärten empor. — — —

Inzwischen hat sich drunten durchs dunkle Tränktor in Gasse und Gäßchen die Nacht eingeschlichen. Ueber die Paradiesbrücke ist sie gekommen.

Nun rauscht lauter und geheimnisvoller die Mulde übers Tuchmacherwehr. Mit Nebeln füllt sich das Tal.

Und in den Biergärten der Bergkeller drunten an der Brücke, die nach Eckersbach führt, werden ängstliche Stimmen laut: Nanni! — Robert! — Nanni! — — — — — — — — — —

Ausgelöscht ist die Sonne.

Ein einziges rotes Wölkchen segelt noch im tiefen Westen. Wie ein kleines brennendes Herz hängt es über dem Walde.

Am Kamin.

Draußen ist es bitter kalt. Der Wind verkriecht sich in die Schornsteine. Heute spielt er nicht mit Trompeten, Pauken und Brummbässen. Heut winselt er, weil er friert. Und die Dezemberabenddämmerung kauert drunten am vereisten Röhrenkasten, klappert mit den Zähnen und weint vor Frost.

Im Stübchen aber ist's friedetraulich und liebewarm. Das Kaminfeuer streut flackernde, lustig zappelnde Gespenster umher. Behaglich und halb verschlafen tickt heute die alte Pendeluhr. Und der deutsche Biedermann Johann Gottfried Seume schaut ernst und warm aus eichenlaubbekränztem Rahmen auf ein Stück deutsches Dämmerglück herab:

Im großblumigen Polsterstuhl neben dem Kamin sitzt Frau Johanne Christiane Schumann, ein wenig gedankenverloren und doch märchenbereit, die blasse Emilie in ihren Schoß gebettet. In die Falten ihres Taftkleides schmiegt sich Julius, der Blondkopf. Der kleine Robert ist auf der Fußbank bis dicht vor ihre Füße geritten.

Und im ganzen Stübchen webt Lavendelduft, Bratäpfelmusik, Märchenweihe: Es war einmal eine wunderschöne Rittersfrau, die hieß Genoveva — — — — — — — — — —

Ritter vom Steckenpferd.

Gestern noch Pferdegetrappel und Wagengerassel, Trommelwirbel und Kommandorufe, russische Flüche und Schimpfworte, Geschrei und Gelächter, Staubwolken und klirrende Fenster. — Heute erschöpfte Stille.

Die Fußvölker und Kosakenpulke des Generals von Sacken sind nach ihrem Zwickauer Rasttag zum Frauentor wieder hinausmarschiert. (Der schreckliche Bonaparte hat wieder Krieg angefangen.)

Und im Buchhändlerhause an der Marktecke rumort der kleine Robert nun schon einen Vormittag lang mit Flinte, Säbel und Steckenpferd. Mord sinnt er und Länderraub.

Der Kriegstrubel der Zeit kann an seinem beweglichen Herzchen nicht spurlos vorüberwühlen: Der Marschtritt von Preußen, Bayern, Sachsen, Franzosen, Italienern, Illyriern, Oestreichern, Polen und — Negern hat schon durch seine Wiegenträume gebebt. — Der Mann des Jahrhunderts, der Unsterbliche unter Sterblichen, wie ihn die Zwickauer Ehrenpforte nannte, ist unter Vivatrufen und Glockenstürmen, bei Musik und Schützenparade an seinem Kinderkämmerchen vorübergefahren. — Betrunkene Quartiergäste, preußische Husaren, russische Dragoner und Kosaken, haben sich säbelrasselnd und räsonnierend über sein Himmelbettchen gebeugt. — Der Kanonendonner ferner Schlachten hat seine ersten Spiele geängstet. — Der schwarze Rittmeister von Colomb, der droben auf der Mülsener Höhe mit seinem Häuflein wilder Jäger ein paar hundert Franzosen überrumpelte (zwanzig Kanonen hat er ihnen abgenommen!), hat vor Vaters Hause am Röhrenkasten den dampfenden Rappen getränkt. — Mit Baschkiren und Kalmücken ist Mutterchens goldenes Ohr-

gehänge entwischt und davongegangen. — Wenn man nun nicht so ein kleines Nesthäkchen wäre, wär man gestern weiter mit hinausmarschiert als bis zur Windberghöhe. Den schlimmen Bonaparte hätte man gewiß erwischt und totgestochen — —

Hopp, hopp, Reiterpferdchen, Galopp, Galopp! —

Ach, wenn man doch schon ein großer Reiter wär! — — —

Fast zu ernst.

Zwei kleine Mägdlein, die auf dem Schießanger spielten hat der Blitz erschlagen.

Morgen wird man sie neben den trübsinnigen Pappeln von Sankt Moritz ins kühle Bettchen bringen. Die ganze Stadt wird mit zu Grabe gehn.

Heute liegen sie hinter den Gittern der Vorstadtkapelle stumm und starr und kalt und weiß.

Totenstille ist um sie her. Nur die Grillen zirpen draußen im Friedhof. Nur Zitronenvögel und Kohlweißlinge tändeln von Hügel zu Hügel. Nur der Totengräber schaufelt fern. Und neben der Sakristeitür atmet noch etwas: Ein verstörtes Kindergesicht liegt hier schon den ganzen einsamen Mittag lang an das eiserne Gitter gepreßt. Unverwandt späht es hinein zu den schweigsamen Menschenschwesterchen, die so regungslos nebeneinander ruhen, — ungeheurer Wißbegier und Befremdung voll, späht es hinein:

Ob sie schlafen? Ob sie träumen?
Ob sie wach sind? Ob — sie — horchen?

— — — — — — —

Ob das Totsein finstre Nacht ist?
Ob es kalt ist, ob es weh tut?

— — — —

Ob der Zickzackblitz erbost war,
weil die Leute ihn geärgert?
Ob's gestochen, ob's gebrannt hat?

— — — — —

Ob im Himmel sie nun wohnen,
ob sie Englein nun geworden
bei dem lieben Jesusheiland?

— — —

Ob sie nun auch Flügel kriegen
wie die Falter, wie die weißen,
die im Gottesacker fliegen
und um Gräberkreuze kreisen?

Ob sie Reis und Rindfleisch essen?
Ob sie Wappensiegel tauschen?
Ob sie Violinchen spielen
und der Donnerorgel lauschen?

Ob sie singen, ob sie lachen,
ob sie Ringelreihe machen
auf der Wolkenlämmerwiese
und im Kinderparadiese?

— — — — —

Oder ob sie Krüglein schleppen
voll von Tränen — —
voll von Tränen ihrer Muttchen,
die verlassen um sie weinen
und sich sehnen? — — — —

Fürchtenmachen.

Verschneit und vermummt das Städtchen, gedämpft und verhalten Lärmlust und Gassengeschwätz. Märchenselig, urvätergläubig, kinderfroh alle Herzensgeschäfte. — Heiligabendahnung. Wünschefieber und Heimlichtun. — — — —

Frau Holles possierliches Federvolk wuselt unaufhörlich über Dächer und Giebel. Im Lichtkreis der Marktlaterne glitzert sein gemächlicher Tanz.

Weihnachtsduft ist in den Stuben. —

Ein vergnügtes Feuerlein murmelt im Kamin. Leise singt die Teemaschine.

Robert, der kleine General, hat seine Soldaten wegtreten lassen. Verstummt ist Emiliens Puppenwiegenlied. In der Fensterklause drängen sich alle zusammen. Zu siebent oder acht spähen sie, ein wenig scheu und bänglich, in die Nacht hinaus, auch Malchen, die alte Köchin, mit:

Der Knecht Ruprecht! Der Knecht Ruprecht! Dort, im dicken Mummelpelz! — Jetzt stapft er übern Markt! — Jetzt kommt er auf unser Haus zu! — Jetzt wird er gleich an die Türe pochen! — — —

Mäuschenstill ist's im Zimmer. Aengstlich horcht's und bangt's in den Saal hinaus.

An der Haustüre drunten wuchten gedämpfte Schritte — vorüber. Friedlich knistert das Feuerchen. Leise summt die Teemaschine. — — Und wieder sinnt's und lauscht's und späht's in die Nacht: Das Christkind! Das Christkind! Das heilige Weihnachtskind! Dort geht's mit der Laterne übern Markt! Hört ihr nicht, wie's mit seiner silbernen Stimme singt: Friede auf Erden! Friede auf Erden! — — —

Öffne Mäulchen. Rätselnde Augen. Klopfende Herzen. — Und das Feuerchen kracht, und der Teekessel brummt. Sonst regt sich nichts mehr in Nähe und Ferne. — —

Und wieder spekuliert's ins Dunkle:

Da, guckt hin, guckt hin! Der Knecht Ruprecht ist wieder da. Vom untern Steinweg kommt er herüber. Ach, und der große Knüppelsack und die Birkenrute! Jetzt kommt er gewiß! Jetzt nimmt er euch mit! — — —

Füßleintrippeln und Stühlerücken. Rascheln in Winkeln und Nischen. Verhaltenes Atemholen. Starre Stille. —

Nur der Flockentanz geht weiter um die Marktlaterne, und der Teekessel kocht über, und die alte Köchin lächelt verschmitzt. — — — — — — — — — — — — — — — —

Kind im Einschlummern.

Ins Kinderkämmerchen des Schumannschen Hauses hüpft heimliches Mondenlicht, dem kleinen Robert gerade aufs Bett.

Ein weißes, winkendes Tönlein hüpft mit heran und ein lockendes Klingen wie von Harfen.

Und ein Seelchen, ein nachtwandelndes, setzt erste schüchterne Schritte auf die himmlische Beethovenwiese. —

Eine Nachtphaläne surrt schlaftrunken gegen die weiße Wand. Der Postillon, der mitternachts durch Städtlein fährt, bläst im obern Steinweg. —

Da schlüpft ein nacktes Füßchen unter der Bettdecke hervor, ein anderes folgt, zwei weiße Beinchen schieben sich nach, und ein Hemdenmatz steht auf einmal in der Mondgloriole.

Trippelnde, schwankende Schritte macht er ins Helle hinein, die Messingklinke zum gelben Zimmer drückt er lautlos nieder, dem Klavier, dem offenen, schimmernden, steuert er zu, von einer unsichtbaren, fieberhaften Hand gedrängt und gezogen, und seine dünnen Fingerchen tauchen durstig ins Tönevolle.

Eine Mondscheinanbetung schwimmt durch die Stube, erst zaghaft und dann immer inbrünstiger:

Kindertränen sind darin und schmeichelnde Herzenswünsche, Wundervögelfittichschläge und Ueberschwänglichkeiten und Armuteien — — — — — — — — — — — — — — — —

Da stößt drunten vorm Hause der Nachtwächter ins Horn. Im Nebenzimmer geht eine Türe.

Die sehnsüchtige Musik erschrickt, verwirrt sich und rätselt — und in Mutterarmen liegt ein schluchzendes Kind. — Aber wie der Nachtwächter an der dritten Ecke ruft, spielt's schon wieder lächelnd auf der Beethovenwiese.

Der Dichter spricht:

Glücklich sind
die Kinder und die Toren.
Nimmer
stoßen sie sich an den Dingen.
Aber die Grübler,
aber die Sucher
leiden am Leben.
Aber der Dichter
weint nach innen
und lächelt Lieder:

Und seine Lieder seien
Sonnenstäubchen,
leuchtende Käferchen,
girrende Täubchen,
daß sich viele dran freuen!

Denn die Freude
macht zu reinen Toren
und zu Kindern
die nicht mehr Kinder. —

Aber der Dichter
ist der Schmerzensmann.

Ende.

Der Allgem. Deutsche Musikverein in Sachen Saint-Saëns — Jaques-Dalcroze.

In den „Mitteilungen“ vom Dezember 1914 des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ ist zu lesen: „Um alte Mißverständnisse vergessen zu machen“, hatte Herr *Camille Saint-Saëns* sich bereit erklärt, bei der Liszt-Feier des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1911 in Heidelberg mitzuwirken. Der A. D. M.-V. nahm den Künstler, der ihm ehedem feindselig den Rücken gekehrt, wieder in seine Mitte auf, hielt sich davon überzeugt, daß nur „Mißverständnisse“ eine Entfremdung herbeigeführt hatten und machte Saint-Saëns,

der stets Gewicht darauf gelegt hatte, Schüler und Freund eines Franz Liszt zu heißen, zum Ehrenmitgliede. Ein jüngst im „Echo de Paris“ erschienener Artikel, der die Unterschrift des französischen Tonsetzers trägt, klärt unzweideutig darüber auf, daß es ein Irrtum war, das Entschuldigungswort von den „Mißverständnissen“ damals nachsichtig aufzunehmen. Gegen das Deutschtum im allgemeinen, wie gegen deutsche Musik im besonderen zieht Saint-Saëns darin in einer Form zu Felde, die nicht „mißzuverstehen“ ist. Wir suchen unseren Irrtum gut zu machen, indem wir den Namen Saint-Saëns aus unseren Listen streichen.

Noch ein anderer Name verschwindet aus unserem Mitgliederverzeichnis, der Name Jaques-Dalcroze. Mögen immerhin die leidenschaftverwirrten Wutausbrüche eines Saint-Saëns bis zum gewissen Grade begreiflich erscheinen, wahrlich nicht zu verstehen ist, wie Jaques-Dalcroze, — ein Mann, der deutschem Idealismus und deutscher Kunstliebe Ruf und Namen verdankt — sich bereit finden konnte, den törichten, uns tief verletzenden „Protest gegen deutsche Barbarei“, den eine Genfer Zeitung veröffentlichte, mit seinem Namen zu unterzeichnen. Jaques-Dalcroze mußte wissen, daß er mit dieser Unterschrift an der Bekräftigung einer Unwahrheit mithalf und daß er damit seine eigene Mannesehre befleckte. Der A. D. M.-V. schließt einen Mann, der solch schmählichen Verhaltens fähig ist, aus den Reihen seiner Mitglieder aus. Was bezüglich Maeterlinks und Verhaerens unlängst mit Recht geäußert wurde, gilt auch für den Fall Jaques-Dalcroze: „Wir müssen Markscheiden errichten zwischen den Künstlern, denen wir mit offenen Armen Gastfreundschaft gewährten, und den Menschen, die unser Menschentum mit Schmutz besudelt haben.“

* * *

Weingartner gegen Saint-Saëns.

Die Wiener Zeitschrift „Der Merker“ veröffentlicht einen charakteristischen Briefwechsel Felix von Weingartners mit Saint-Saëns. Weingartner schreibt am 17. Oktober an den französischen Komponisten:

„Meister!

Ich schreibe Ihnen nicht als Feind. Trotz dieses traurigen Krieges hege ich keinen Haß gegen die Franzosen und noch weniger gegen ihre Musik.

Ich las — in einer Uebersetzung — Ihren Artikel im Echo de Paris. Ich las ihn ruhig und mit der Hochachtung, die ich dem großen Künstler schulde. Aber am Schluß hatte ich den einzigen Wunsch, daß diese Uebersetzung falsch, grundfalsch sein möge, und daß ein schlechter Schriftsteller Ihren berühmten Namen mißbraucht hat.

Sie protestieren gegen Wagner-Aufführungen in Frankreich. Das ist Ihre Sache, die mich nichts angeht. Sie sagen, daß die Musik eines Volkes seinem Charakter entspreche. Das ist bis zu einem gewissen Grade wahr. Sie ziehen aber daraus die ungeheuerliche Folgerung, daß man in Wagners Musik die Greueltaten gegen Frauen und Kinder und die Beschießungen von Kathedralen höre.

Meister! Ich hoffe von ganzem Herzen, daß diese Uebersetzung ein schlechter Witz ist und daß Sie nichts zu tun haben mit jenen unglaublichen Worten. Ich versichere Sie, daß diese Hoffnung der einzige Grund ist, daß ich Ihnen und mir selbst die Ehre gab, Ihnen zu schreiben und Ihnen Gelegenheit gebe, sich zu rechtfertigen. Sollten Sie wirklich der Verfasser dieses Artikels sein, so bliebe für die musikalische Welt nichts als das Bedauern, daß ein Genie, dessen Aufgabe es wäre, mit edler Gesinnung voranzugehen, den Verstand verloren hat.

Gestatten Sie, Meister, den Ausdruck meiner vollkommenen Hochachtung.“

Die Antwort Camille Saint-Saëns’ lautete:

„Ich hätte Ihnen antworten können, wenn Sie nicht das Manifest unterzeichnet hätten, das alle Welt kennt.“

Dieser Schriftwechsel spricht für sich, es wäre nur zu sagen, daß Saint-Saëns sich zu schämen scheint, denn seine leere Ausflucht kommt dem stillen Eingeständnis gleich: die Beschimpfung deutscher Kultur sei nicht recht gewesen. Weingartners temperamentvoller, die Begabung Saint-Saëns’ wohl absichtlich überschätzender Brief hätte eine sachliche Entgegnung verlangt. Der französische Komponist konnte sie nicht geben, darum gebrauchte er die faule Ausrede, er würde das liebenswürdige Schreiben des deutschen Künstlers beantwortet haben, hätte Weingartner nicht jenes Manifest mitunterfertigt, das die hervorragendsten deutschen Gelehrten, Schriftsteller, Musiker und Maler an die Zeitungen aller neutralen Staaten mit der Bitte um Veröffentlichung geschickt hatten. Dieses Abwehrmanifest, das von Haus aus in die verschiedensten Sprachen übersetzt wurde, ist denn auch in der Tat im neutralen Auslande überall bekannt geworden.

* * *

Saint-Saëns in Nöten.

Im Anschluß an obenstehende Erklärung des A. D. M.-V. möge folgender Artikel über Saint-Saëns aus dem erwähnten „Echo de Paris“ hier Platz finden: Auch Camille Saint-Saëns stellt sich auf den Standpunkt, daß politische und künstlerische Fragen nicht zu trennen seien. Es will ihm absolut nicht in den Kopf, daß bei der Einweihung einer Molière-Statue der „Walkürenritt“ des Deutschen Richard Wagner gespielt wurde. Er ist empört, daß es in Frankreich noch Leute gibt, die dies wünschten, und zwar wünschten aus dem einfachen und lächerlichen Grunde „parce que c’est beau.“ —

Diesen Leuten gegenüber unternimmt er es, endlich einmal den Wert der deutschen Musik „ins rechte Licht“ zu setzen. Nur schade, daß dabei — ganz unbewußt und wider Willen natürlich! — ein Loblied der deutschen Musik herauskommt, wie wir es uns gar nicht besser wünschen können.

„Mehrere Personen, besonders Klavierprofessoren, die nicht mehr von deutscher Musik sprechen hören wollen, fragen mich, wie man beim Klavierunterricht Sebastian Bach, Mozart und Beethoven ersetzen kann. — Sie ersetzen ist unmöglich und sie ausschließen unvorteilhaft. Man liebt Deutschland durch sie und das ist ärgerlich; aber das Deutschland, das sie darstellen, gleicht so wenig dem pangermanischen Kaiserreich von heute! Es war das Deutschland der kleinen Königreiche und Herzogtümer, mit einem Germanismus, der stark gefärbt war von französischer Kultur und italienischem Geschmack. In Wien wurden die Opern italienisch geschrieben und gesungen, wie es Don Giovanni und Figaro, Orpheus und Alceste beweisen. Es gibt einen dunkeln Punkt im Werk Beethovens: ein symphonisches Stück, betitelt: ‚Die Schlacht von Vittoria oder der Sieg Wellingtons‘, sehr mittelmäßig übrigens, das als Köder diente, um das Publikum in das Konzert zu locken, in welchem man zum ersten Mal die unsterbliche F dur-Symphonie hörte. Das ist das musikalische Gemälde einer historischen Tatsache, das ist keine Beleidigung Frankreichs. Und die Tatsache liegt so weit zurück. Man braucht nicht die Deutschen nachzuahmen, die immer noch Postkarten verkaufen, auf denen der Brand des Heidelberger Schlosses dargestellt ist, und die mit Verachtung von Racine und Molière sprechen, während sie die ‚Jungfrau von Orléans‘ von Schiller rückhaltlos bewundern, wo eine Johanna zu sehen ist, die in einen Engländer verliebt ist und die in den Armen Agnes Sorels stirbt!

Machen wir Frieden mit der Vergangenheit; wir wollen nicht das Porträt des Erasmus von Holbein von der Wand holen, um es auf den Speicher zu stellen und wir wollen fortfahren, Unterricht in Geschmack und Stil bei dem göttlichen Mozart zu nehmen. Das was man tun muß und tun kann, ist, nicht alles zu unterdrücken, wie man es in der musikalischen Welt tut, was nicht zur deutschen Schule gehört, oder was nicht von Deutschland protegiert wird, wie die Musik von Grieg, die bei uns eine unerhörte und ungerechtfertigte Gunst genossen hat, während sein Landsmann Svendsen, der meiner Ansicht nach interessanter ist, ebenso wie der Däne Gade, die nicht dieselbe Protektion genossen, bei uns verachtet werden.

Für den Unterricht genüge Jedem der wundervolle Gradus ad Parnassum von Clementi, die Etuden von Cramer (Engländer), von Stamaty, Ravina und die berühmten Etudes von Chopin. Man sehe die Nocturnes und Concertos von Field (Irländer) durch, ebenso wie die zahlreichen Kompositionen von Scarlatti (Sizilianer), die ersten Ranges sind. Endlich hat der schon erwähnte Gade, dessen sich Dänemark mit Recht rühmt, unter anderem reizende „Aquarelles“ für Klavier hinterlassen! — Die glänzende russische Schule ist eine Goldgrube für Pianisten. Es genügt die Namen Balakireff, Rubinstein, Tschaikowsky zu nennen . . . . .

In Frankreich haben wir, ganz abgesehen von den Zeitgenossen, das Siebengestirn der Spinettkomponisten, und an ihrer Spitze unsern großen Rameau; näher bei uns Henri Reber, unter dessen absichtlicher Einfachheit sich eine große Stil-Sorgfalt verbirgt, Alkan und andere . . . .

Rameau, der Zeitgenosse Bachs, war vor allem ein dramatischer Komponist; seine Schöpfungen für das Klavier können bei ihrer Kürze nicht mit jenen seines mächtigen Rivalen wetteifern. Nichtsdestoweniger haben sie großen Wert durch ihren Charakter und ihre Originalität. Es ist sehr ungerecht, dies zu ignorieren, ebenso wie das was uns die alten französischen, englischen und italienischen Schulen hinterlassen haben, die das Recht auf Tageslicht haben neben der großen deutschen Schule.“ —

Am Schluß geht dem guten Saint-Saëns der Atem völlig aus. Ganz unvermittelt berichtet er von dem heroischen Tod eines jungen französischen Offiziers. Offenbar nur, um seinen Artikel mit dem pathetischen Satz abschließen zu können: „Während es Franzosen gibt, die sich so benehmen, existieren andere, die nach der Musik der Feinde unseres Vaterlandes rufen . . . .“

Ilse Linden.

Pater Dr. Paul Hartmann v. An der Lan-Hochbrunn †.

Als ein stiller Held des Duldens verschied am 5. Dez. 1914 am Herzschlag der bekannte Oratorienkomponist, dessen Wirken wir an dieser Stelle bereits früher besprochen, zu München in der Zelle seines Franziskanerklosters. Seit einer Konzerttournee in Nordamerika hatte den vielfach auf Konzertreisen befindlichen Dirigenten seiner eigenen Werke ein schweres Herzleiden befallen, das seinem Leben im 51. Jahre ein Ende setzte. Er selbst betrachtete sein Lebenswerk als vollendet, das eine stattliche Reihe von Oratorien (Franziscus, Petrus, Das letzte Abendmahl usw.) aufweist und mit dem Requiem schloß, das der Chor der Ordensbrüder ihm selbst zum letzten Abschied sang. Noch im vorigen Winter hatte Pater Hartmann hier in München sein Tedeum erfolgreich aufgeführt. Seine Bedeutung als Komponist kommt allerdings hauptsächlich für die katholische Kirche in Betracht, die seine Oratorien in ihren Kreisen zu den populärsten der Neuzeit machte. Jedenfalls war Hartmann ein ernststrebender Musiker, voll Verständnis und hoher Verehrung auch für das unerreichbare Vorbild geistlich-musikalischen Schaffens: Johann Sebastian Bach, der doch, wenn schon für jedes religiöse Empfinden tief-eindrucksvoll, vom unverkennbar herben protestantischen Geiste belebt ist. — Trotz der Franziskanerkutte waren es aber nicht die Interessen für geistliche Musik allein, die P. Hartmann erfüllten; er nahm auch teil an jeder Opernnovität, deren Generalproben er beiwohnte und an Konzerten, die neue, bedeutendere Werke zur Aufführung brachten. — In patriotischer Begeisterung ließen ihn die Kriegsnachrichten entflammen, die auch in stille Klostermauern die Feldpost neben den Zeitungen brachte. (Augenblicklich stehen über 170 junge Mönche des Franziskanerordens als Kämpfer in Waffen, einige schon mit dem Eisernen Kreuz geschmückt.) — „Der böse Krieg hat doch das Schöne", äußerte Pater Hartmann in einem Brief kurz vor seinem Tode, „daß er viel eingeschlafene Tugenden erweckt hat und alles eifert in herrlicher Vaterlands - Begeisterung und in Liebe. Unsere tüchtigen Soldaten verdienen's aber auch, daß man ihrer gedenkt, die in den nun kalten, unwirtlichen Kampffeldern Gesundheit und Leben zum Opfer bringen für die heiligsten Güter unseres Landes und Volkes. Möge doch bald ein großer, herrlicher Schlußsieg unsere Waffen krönen und den ersehnten Frieden bringen. Wär' ich nicht schon zu alt und krank, wär' auch ich längst schon in heller Begeisterung wo nun wenigstens in Gedanken jeder alte, kranke Patriot weilt — statt daheim zu hocken im warmen Zimmer wie kleine Kinder und alte Weiber. Und was schafft man? Mit geteilten Gedanken wird's nichts Rechts. Da hab' ich mich nun literarisch auf die Werke Liszt-Wagners geworfen, musikalisch auf Bachs unendlichen Kompositionsschatz in eifriger Analyse und Studium durch dessen viele, unerschöpfliche große Vokal-, Klavier- und Orgelwerke. Auch eine schöne deutsche Tätigkeit! — Für die Soldaten hab' ich schon eine ‚Feldmesse' komponiert — für Militär-Blechmusik —, die sich auch im Feld befindet (Breslau, im 1. Kgl. bayr. Feld-Art.-Regt. ‚Bothmer') und die auch bei der Messe für die Gefallenen am 3. November in der St. Michaelshofkirche aufgeführt wurde." —

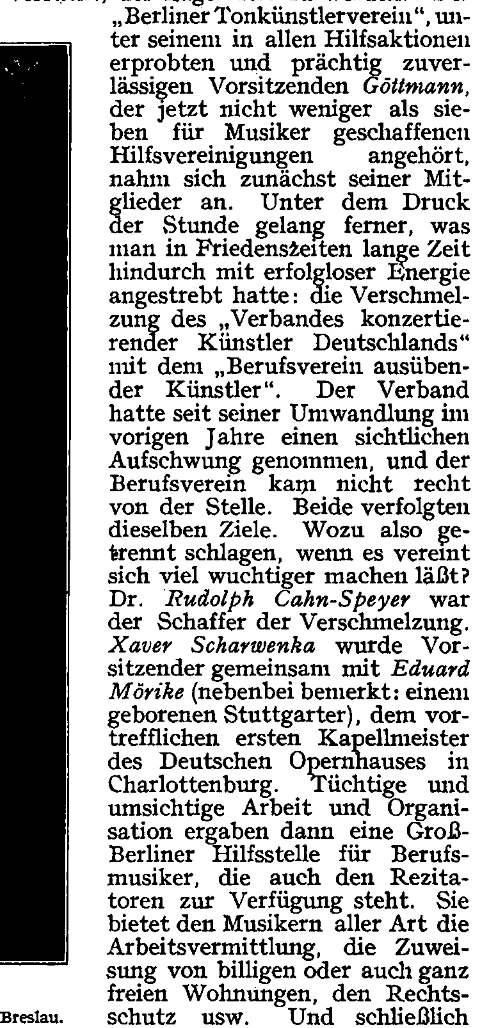
So schloß mit innerlichem Aufschwung und Vaterlandsbegeisterung, aber auch Siegeszuversicht dies Musikerleben, das aus der Tiroler Heimat den Vielgereisten in steter musikalischer Tätigkeit auch für Jahre nach Jerusalem und Rom geführt hatte, wo ihn als Direktor der dortigen Musikschule große Freundschaft mit dem nun gleichfalls gestorbenen Giovanni Sgambati verband. **Tony Canstatt, München.**



Pater HARTMANN an der Orgel.
Nach dem Gemälde von Frater Lukas. Verlag Ed. van Delden, Breslau.

Berliner Kriegs-Spielzeit.

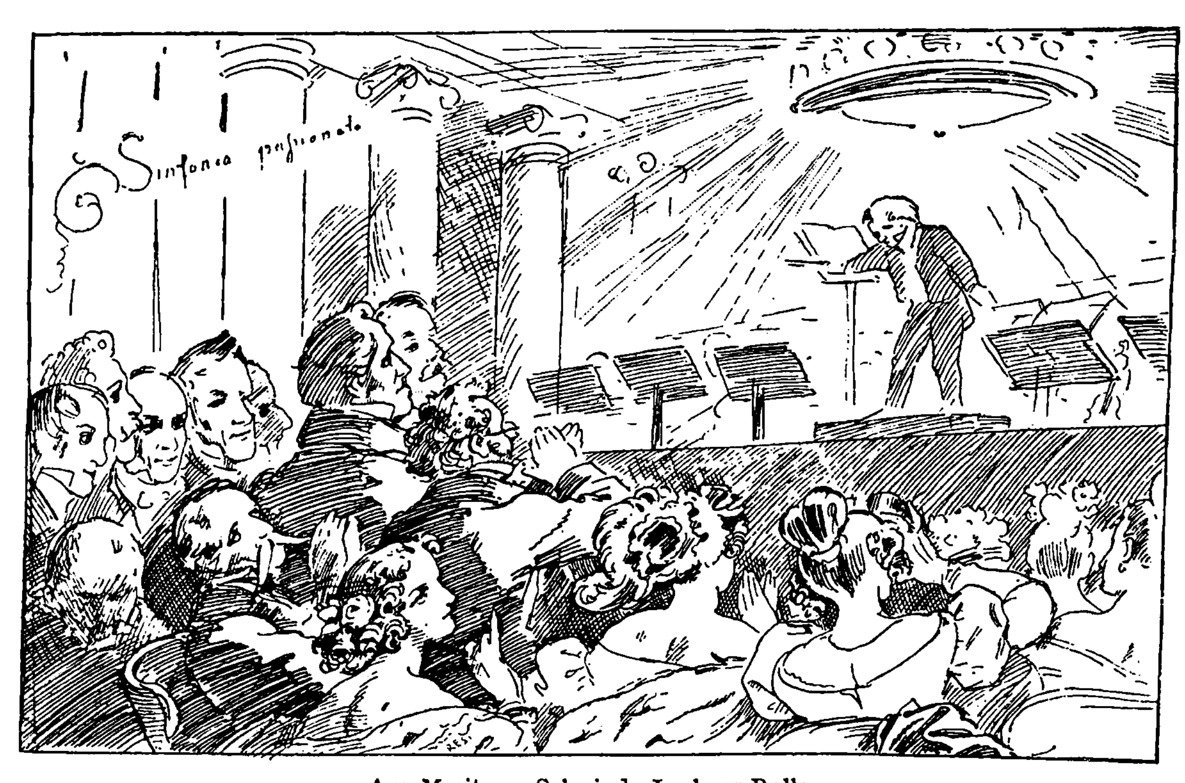
Als im Anfang des Herbstes der Krieg über uns hereinbrach, standen die Berliner Musiker, wie alle anderen, vor bangen Fragen. Es war jegleich sofort klar, daß höchstens die größten Konzertinstitute durchhalten konnten; doch auch diese zögerten sehr mit endgültigen Ankündigungen. Vielmehr kamen die Briefe, in denen die abgeschlossenen Engagements gekündigt wurden, in erschreckenden Haufen an. In Berlin, der mit konzertierenden Künstlern am dichtesten besetzten deutschen Stadt, machte sich der Kriegszustand ganz besonders stark fühlbar. Wurden doch in dem ersten großen Schreck auch gleich ganz rigoros die meisten Unterrichtsstunden abgesagt. Keine Engagements — keine Stunden: was sollte der Künstler, der noch nicht zum Sparen gekommen war, anfangen? Nie war die Not der Künstler so groß, wie in diesem Augenblick. Nie wurde aber auch sofort mit so äußerst energischen Mitteln versucht, der Lage Herr zu werden. Der „Berliner Tonkünstlerverein", unter seinem in allen Hilfsaktionen erprobten und prächtig zuverlässigen Vorsitzenden *Göttmann*, der jetzt nicht weniger als sieben für Musiker geschaffenen Hilfsvereinigungen angehört, nahm sich zunächst seiner Mitglieder an. Unter dem Druck der Stunde gelang ferner, was man in Friedenszeiten lange Zeit hindurch mit erfolgloser Energie angestrebt hatte: die Verschmelzung des „Verbandes konzertierender Künstler Deutschlands" mit dem „Berufsverein ausübender Künstler". Der Verband hatte seit seiner Umwandlung im vorigen Jahre einen sichtlichen Aufschwung genommen, und der Berufsverein kam nicht recht von der Stelle. Beide verfolgten dieselben Ziele. Wozu also getrennt schlagen, wenn es vereint sich viel wuchtiger machen läßt? Dr. *Rudolph Cahn-Speyer* war der Schaffer der Verschmelzung. *Xaver Scharwenka* wurde Vorsitzender gemeinsam mit *Eduard Mörike* (nebenbei bemerkt: einem geborenen Stuttgarter), dem vortrefflichen ersten Kapellmeister des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg. Tüchtige und umsichtige Arbeit und Organisation ergaben dann eine Groß-Berliner Hilfsstelle für Berufsmusiker, die auch den Rezitatoren zur Verfügung steht. Sie bietet den Musikern aller Art die Arbeitsvermittlung, die Zuweisung von billigen oder auch ganz freien Wohnungen, den Rechtsschutz usw. Und schließlich wurde durch den Verband der konzertierenden Künstler mit der Hilfsstelle zusammen eine Künstlerküche ins Leben gerufen, in der täglich von zwölf bis drei Uhr ein einfaches, aber solides und nahrhaftes Mittagessen zum Preise von sage und schreibe 20 Pfennigen und eine Abendsuppe für 10 Pfennige verteilt wird. Die Bedienung geschieht ehrenamtlich durch junge Künstlerinnen und Künstlerfrauen. Die Küche, in der alles hübsch sauber eingerichtet ist, wird alltäglich stark besucht. Die Not und das Elend aber sind noch immer groß genug. Zahlreiche Konzerte sind zum Besten der notleidenden Künstler gegeben worden und haben auch ganz schöne Summen eingebracht. Aber es langt halt doch noch nicht, und so muß denn noch fleißig weiter gesammelt werden. Sehr vernünftig ist die Weisung gewesen, daß die Künstler bei allerhand Wohltätigkeitskonzerten nicht mehr umsonst mitwirken, vielmehr stets verlangen sollen, daß ein Teil der Einnahmen den Musikerwohlfahrtseinrichtungen zugute kommen muß.



Das leitet zu den Wohltätigkeitskonzerten selbst über. Selbstverständlich schossen sie bei Ausbruch des Krieges wie die Pilze aus der Erde. Sie liegen ja so nahe! Zur Ehre der Berliner muß gesagt werden, daß sie wirklich gleich von Anfang an diese Konzerte so stark besuchten, daß es eine ganze Reihe ausverkaufter Häuser gab. Nur mit der künstlerischen Anordnung dieser Veranstaltungen gab man sich mit Recht nicht lange zufrieden. In der verständlichen Absicht, recht starken Besuch herbeizuführen, verfiel man auf das alte, wie man glaubte, schon ausgestorbene Konzert mit einem Massen-

aufgebot von Künstlern. Kurze Zeit bewährte es sich, und die Kritik sah mit dem Auge, das sie nicht zudrückte, wohlwollend zu. Aber bald gab es von seiten des musikverständigen Publikums immer deutlichere Opposition. Wenn man da etwa sechs sehr zugkräftige Namen auf ein Programm setzte, und jeder der sechs Namenträger ein- oder zweimal sang oder spielte, und zwar das, womit ein möglichst großer persönlicher Erfolg über die „Konkurrenten" zu erringen war (Künstler sind doch nun einmal „ein wenig" eitel!), so schlug man damit eben der Kunst direkt ins Gesicht. Jeder Einzelne der Großen aber, mit einem nur seinen Namen tragenden Konzertprogramm, kann sicherlich ebensoviel Geld in die Kasse ziehen und bietet dann den Zuhörern einen wirklichen künstlerischen Genuß. Die Eitelkeit aus Konkurrenz fällt weg, Kunst und Künstler sprechen nur für sich selbst: bleibt da noch die Frage offen, welche der beiden Arten Konzertveranstaltung wohl die bessere sei? Bald erfuhren wir es denn auch am Beispiel. Der erste Künstler, der einen Abend allein bestritt, war *Ferruccio Busoni*. Er widmete sein Konzert Johann Sebastian Bach, und den Ertrag dem „Verband konzertierender Künstler". Es war ein schöner Erfolg. Das Programm enthielt das große „Präludium und Orgelfuge in Es", ferner ein wenig bekanntes kleineres Werk, betitelt „Präludium, Fuge und Allegro für das Lautenklavier", das unterhaltsame „Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders" und endlich die ebenso viel gerühmten wie scheu gemiedenen „Goldberg-Variationen". Alle Werke wurden in Busonis Bearbeitung ausgeführt. „Bearbeitung" ist ein zu großes Wort hinsichtlich des Lautenklavierstücks und des Capriccios. Hier und da einige sehr feinfühlige, stilsichere Retouchen, die sich aus dem Wesen des modernen Klaviers heraus notwendig erwiesen (notwendig, weil wir die Sachen auf einem ganz anderen Instrument spielen, als das Bachs es gewesen ist), das ist alles. Anders bei den Goldberg-Variationen. Jeder, der das Lebendige an diesem Werk schätzt, kennt auch das Tote darin: die Länge. Busoni hat den gordischen Knoten durchhauen und in seiner Bearbeitung die zehn schwächsten Variationen ausgeschieden. Die Wirkung war überraschend. Die bedeutungsvollste, leider nicht notierbare Bearbeitung aber war Busonis Ausführung dieses Stücks wie der anderen Werke. Unter seinen Fingern erlebten wir das Wunder, aus dem neuzeitlichen Klavier ein Cembalo herausklingen zu hören! Er registrierte jede der Goldberg-Variationen, wie wenn er eine unerschöpfliche Menge „Züge" an seinem Bechstein hätte. Eine wundervolle Verschmelzung von Antike und Moderne, ja eine Art Rückkehr zur alten durch die neue Kunst. Nun wissen wir wieder einmal, wie Bachsche Klaviermusik klingen kann. Und um zum Ausgangspunkt zurückzukommen: hier war die Frage des künstlerischen Wohltätigkeitskonzerts überzeugend richtig gelöst; denn diese Veranstaltung war auch der Kunst eine Wohltat. Leider haben bisher nur wenige Künstler diesen schönen Weg beschritten. Sie treten zwar weniger häufig in Massen auf, aber der Einzelgänger ist der Ausnahmefall geblieben. *„Die Böhmen"*, als Einheit genommen, *Franz von Vecsey, Elena Gerhardt, Fritz Feinhals, Julia Culp* und noch einige haben ihre Abende der guten Sache gewidmet. Eine Reihe Orchesterkonzerte, darunter auch eins von der Konzertdirektion Hermann Wolff, die *Leo Blech* als Dirigenten und *Elena Gerhardt* als Solistin gewonnen hatte, könnte man des weiteren aufführen. Sie alle aber hatten erprobte, zugkräftige Werke auf dem Programm, wohl aus Furcht, daß etwas Neues manche Leute abschrecken könnte und aus Unkenntnis der Tatsache, daß es auch eine beträchtliche Zahl von Leuten gibt, die das allzuhäufige Alte zuhause bleiben läßt. Jedenfalls kann der Zustand der Wohltätigkeitsprogramme noch manche Veränderung und Verbesserung vertragen.

Neben all diesen „außerordentlichen" Veranstaltungen haben jedoch auch die „ortsüblichen" Konzerte wieder ihre alte Stellung eingenommen. Im Königlichen Opernhause waltet mit gewohnter Größe *Richard Strauß* seines Amtes an der Spitze der Königlichen Kapelle. Diese Konzerte sind ohne Frage die bedeutendsten der Reichshauptstadt. Die Programme sind mustergültig. Klassisches und Modernes, ja Allermodernstes bieten sie dar, und die Romantiker kommen nicht zu kurz. Noch wertvoller aber erscheinen sie durch die enorm potenzierten künstlerischen Werte, die aus der Persönlichkeit Straußens wie ein immer stärker quellender Born hervortreten. Wir haben lange in Berlin warten müssen, bis der Beethoven Hans von Bülows, der für seine Zeit fraglos mit ein Bestes war, erfolgreich bekämpft wurde. Jetzt darf man wohl sagen: Strauß hat ihn überwunden. Es gibt für mich nur noch zwei Künstler, unter deren Darstellung ich Beethovensche Musik, wie sie heute empfunden werden muß, restlos genießen kann: unter Strauß durchs Orchester und unter Busoni durchs Klavier. Unsere moderne Art des Musizierens hat mit aller „klassischen" Steifheit gebrochen. Wir beginnen das Kapellmeistertempo, das immer ein mehr oder weniger marschmäßiges gewesen ist, zu überwinden. Wir werden freier mit uns selbst, und da muß es die Musik auch werden. Was ein Großer aus unserer Zeit aus Beethoven herausliest, das sollen wir ihm ruhig glauben. Wir können versichert sein, daß er immer noch tiefer eingedrungen ist als wir, die wir keine Gestaltungsgabe haben. Wenn also Strauß z. B. die Tempi in Beethovenschen Symphonien innerhalb der einzelnen Sätze mehrfach variiert, so ist es albern, dies als Effekthascherei hinzustellen. Wir sollten ihm für die Befreiung vom Metronom nur dankbar sein. Strauß teilt uns da ein Erleben mit, das von einer so prächtig natürlichen, so unbezwinglich künstlerischen Empfindungs- und Denkungsweise zeugt, wie sie leider nur allzu selten anzutreffen ist. Darum aber habe ich auch nicht mehr einen besonderen Eindruck, wenn etwa Nikisch eine Beethovensche Symphonie leitet. Er hat sie seit Jahren so aufgefaßt, wie er sie noch heute wiedergibt. In dieser Art ist sie mir nun hinlänglich bekannt, und wenn man sich Nikisch als Beethovendirigenten nicht ganz verleiden will, so tut man gut, ihn mit diesem Meister nur sehr selten zu hören. So selten, daß einem seine



Aus Moritz v. Schwinds Lachner-Rolle.

Franz Lachners Abschiedskonzert in Wien (13. Mai 1834). In der Mitte Schubert (anachronistisch), weiter nach links Grün, Bauernfeld, Gahy (?), Grillparzer, Feuchtersleben, Schober, Mayrhofer (?), Lenau (sitzend, zu Boden blickend).

unleugbare, in vieler Hinsicht durchaus sympathische Persönlichkeit gewissermaßen wieder neu erscheint. Bei Komponisten, denen allein durch vollkommene Musikantenhaftigkeit (im besten Sinne des Wortes) beizukommen ist, wie etwa Schubert, wo mit einiger Nachhilfe beim Orchester ein wunderschönes Klingen und Singen, ein Schwelgen in der Melodik, eine leichte Elegie mit künstlerischem Geschmack verbunden alles Wesentliche herausholt, gibt Nikisch Wundervolles. Seine Aufführung von Schuberts großer C dur-Symphonie ist jedesmal ein festliches Erlebnis. Er hat es uns auch kürzlich wieder geboten, und man dankt ihm herzlich gern dafür. Um aber zu Strauß zurückzukehren: eine Großtat allerersten Ranges hat er mit der Aufführung von Mahlers gewaltiger c moll-Symphonie vollbracht. So vollendet hat man sie selbst unter Mahler und seinem Famulus Fried hier noch nicht gehört. Freilich: beide hatten nicht die im Zenit ihrer Leistungsfähigkeit stehende Königliche Kapelle und keinen (von Prof. Rüdel) geschulten Opernchor zur Verfügung. Doch diese herrlichen Hilfsmittel allein waren es auch nicht. Der ganze gewaltige Richard Strauß setzte sich hier für den allzufrüh Verstorbenen ein, aber so seltsam unpersönlich, daß man ihn kaum merkte. Und doch sagte einem immer wieder einmal das Nachdenken: ja, das kann doch nur Strauß sein, der dieses Wunder vollbringt! Und was war das Wunder? Nun, nichts mehr und nichts weniger, als daß man sich sagte: dem Mahler ist halt doch in der Hauptsache nur durch aufrichtige Liebe beizukommen. Wer an den technischen Unzulänglichkeiten nörgeln will, der mag es tun. Wer aber sich an Mahler erbauen, wer sich an ihm erfreuen will, der lasse sich durch eine geniale Interpretation über die Mängel hinwegtragen; er wird überreich befriedigt aus dem Konzert nach Hause gehen. Mahler ist nun einmal da, und er wird nicht mehr aus unseren Konzerten zu verdrängen sein, solange immer wieder solche Aufführungen seiner Werke dargeboten werden, wie Strauß uns eine gegeben hat. Uebrigens war das Konzert noch bemerkenswert durch eine reizvolle Aufführung von Beethovens leider sehr selten gehörten kleinem Chorwerk „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und durch eine berauschend schöne Wiedergabe der Chorfantasie, in der Busoni das Klaviersolo übernommen hatte.

Trotz der Kriegszeiten veranstaltet auch die „Gesellschaft der Musikfreunde“ ihre Konzerte. *Ernst Wendel* fungiert wieder als Dirigent. Ich muß offen gestehen, daß mir die Existenzberechtigung dieser Unternehmung so lange unerwiesen erscheint, als die Konzerte nicht einen besonderen, individuellen Stempel tragen. Was diese Gesellschaft unter ihrem jetzigen Dirigenten im vorigen Jahre geleistet hat, wird hier von den älteren Konzertinstituten ebenfalls, nur in erheblich besserer Qualität, schon immer geboten. Früher, als Fried noch an der Spitze stand, war das anders. Da bildeten die Konzerte der Musikfreunde einen Hort des Fortschritts. Sie brachten diejenigen Werke heraus, mit denen z. B. die Veranstalter der Philharmonischen Konzerte ihrem eingeschworenen Publikum sich nicht zu kommen getrauten. Nicodé, Delius, Skriabin, Mahler, Busoni sind einige Namen, die bei den Musikfreunden zuerst mit heiß umstrittenen Werken in Berlin zu Gehör kamen. Aber Wendel, der in seinen Bremer Konzerten weit mehr der Moderne opfert als in denen Berlins, trägt hier nur dazu bei, daß die „Neunte“ immer noch einmal mehr aufgeführt wird, daß die hier förmlich zu Tode gehetzten übrigen Symphonien Beethovens abermals, und zwar recht schwächlich, gehört werden, daß der einigermaßen bekannte Brahms nicht vergessen wird, daß die Faust-Symphonie recht unfaustisch und unlisztisch wiederklingt, nachdem Hausegger, Fried und Nikisch sie zu einem Zugstück durchgesetzt haben.

Als Gegenbeispiel kann man die *Hausegger-Konzerte* anführen. Ganz abgesehen davon, daß Hausegger häufig Novitäten aufführt, und damit eine der Hauptforderungen der Zeit erfüllt, hinterläßt seine Interpretation eines Werkes, ganz gleich ob alt oder neu, immer einen starken Eindruck. Man spricht noch lange davon, ja manches vergißt man nicht wieder. Und so ist es auch in seinen Konzerten in diesem Winter wieder, obwohl er bisher nur eine „Märkische Suite“ von *Hugo Kaun* als Novität gebracht hat. Seine Leistungen haben eben Charakter, während die Wendelschen dieses eigentlich selbstverständliche Erfordernis nicht aufweisen. Hausegger führt sein Publikum, bildet ihm den Geschmack, während Wendel sich genau entgegengesetzt verhält: er macht sich gefällig, wagt sich nicht über das Herkömmliche hinaus und mästet die Neigung des Publikums zum Hergebrachten. Vielleicht kann er nicht anders — dann aber ist er in Berlin entbehrlich. Die ersten dieswinterlichen Hausegger-Konzerte hatten übrigens einen Besuch aufzuweisen, wie früher nur selten. Es hat ja auch lange genug gedauert, bis sich die Leute an die etwas herbe, ungewöhnliche Persönlichkeit Hauseggers gewöhnten. Nun aber ist das Eis, das in den letzten Jahren zwar immer mehr zurückwich, aber doch noch nicht ganz gebrochen war, völlig aufgetaut. Das ist aber mal sicher: wenn das Berliner Publikum sich erst an einen Mann gewöhnt hat, dann bleibt es ihm treu. Man kann fast die Regel aufstellen, daß ein Künstler, der sich hier langsam durchsetzt, eine dauernde Statt findet. Der Aufgang und Niedergang von Meteoren am Dirigentenpult vollzieht sich meistens innerhalb weniger Jahre. Zu diesen mehr oder weniger flüchtigen Erscheinungen möchte ich auch *Max Fiedler* rechnen. Er eroberte sich Berlin mit einem einzigen Brahms-Abend, fügte dann noch Beethoven-Erfolge dazu. Publikum und Presse wanden ihm Lorbeerkränze. Mir kam die Erscheinung verdächtig vor. Als Brahms-Interpreten lasse ich ihn ohne weiteres gelten, da ist er mir weitaus lieber als Steinbach, dessen „traditioneller“ Brahms mir zu stereotyp geworden ist. Der Fiedlerschen Beethoven-Darstellung steht aber zu sehr der Brahms-Kämpe im Wege. Er faßt sie beide über denselben Leisten: das inbrünstige nordwestdeutsche Temperament; womit Fiedlers Sinn für Brahms auch sofort erklärt ist. Beethoven ist aber viel zu reich, um allein von der Temperamentseite aufgefaßt werden zu können; auch ist er feiner in seiner Sprache als Brahms, was Fiedler ebenfalls nicht erkennt, denn er ist sichtlich bestrebt, ihn als wenig behauenen Block darzustellen. So sehr, daß in diesem Winter sogar Kritiker, die früher ausgesprochene Fiedler-Verehrung bekundeten, nicht mehr recht mitgehen mögen. Immerhin, Fiedler ist ein Charakter, und das ist mehr als nur „etwas“ wert. Da er seine Konzerte auf eigene Rechnung (ohne Vorschiebung einer Gesellschaft) veranstaltet, hat man sich nur an ihn selbst zu wenden wegen seiner Programme. Er hat auch Mozart und einiges Moderne gebracht (schon in der vorigen Saison), doch das war als Aufführung fast nur Durchschnitt. Leider ist *Oskar Fried* in diesem Winter ohne Tätigkeit. Er war auf Vorschlag von Strauß vom Russischen Ballett zur Leitung der Rundreise mit der „Josephs-Legende“ verpflichtet worden und hatte daher keine Vorbereitungen für Berliner Konzerte getroffen. Der Krieg hat ihn nun um seine schöne Aufgabe und uns um seine Leistungen beraubt. Ein Versuch der notleidenden Künstler, durch die Bildung eines von Fried geleiteten „Künstler-Orchesters“ eine Einnahmequelle zu öffnen, ist leider fehlgeschlagen, nachdem das erste Konzert in künstlerischer Hinsicht recht hoffnungsvoll das Unternehmen begonnen hatte.



MORITZ v. SCHWIND, der Schöpfer der Lachner-Rolle. Zeichnung von Kriehuber 1827. Die eigenartige „Lachner-Rolle“, in Reproduktion bei Hanfstängl in München erschienen, hat Schwind seinem Freunde Lachner zum 25jährigen Dirigentenjubiläum in München geschenkt.

Bei den Chören sieht es kaum anders als zu normalen Zeiten aus, wenigstens was Konzerte betrifft. Siegfried Ochs beherrscht, wie bisher, überragend die Chorveranstaltungen. Uebrigens finden in diesem Winter alle Konzerte des Philharmonischen Chors zu wohltätigen Zwecken statt. Der erste Abend brachte ein ebenso seltsames wie reizvolles Programm. Es begann mit Wilhelm Bergers erhebendem Chorwerk „An die großen Toten“. Dann sang *Feinhals* (in der Uniform eines Vizefeldwebels, auf Befehl seines Regimentskommandeurs) neue, und ich muß leider sagen wenig gehaltvolle vaterländische Lieder: gut gemeint, aber ohne fühlbares inner-

liches Bedürfnis der Komponisten. Als Hauptteil wurden ältere deutsche Volkslieder in einem neuen Chorgewande (von Ochs meisterlich gesetzt) unter größtem Beifall vorgetragen. Hier hat Ochs direkt eine Bereicherung der a cappella-Literatur gebracht. Der zweite Abend enthielt die Bach-Kantate „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild", eine unvergleichliche Leistung des Chors und seines Dirigenten, sowie Brahms' „Deutsches Requiem", wobei Meister Messchaert und Anna Kaempfert solistisch mitwirkten. — Auch die Singakademie lebt noch und veranstaltet, wie bisher, ihre Konzerte unter der sachlichen Leitung von Prof. *Georg Schumann*.

Ist somit alles Ständige in Berlin am Leben geblieben, so sind durch den Krieg mit einem Schlage die überflüssigen „Solistenkonzerte" in die Versenkung verschwunden. Das Ausland, das sich hier seine ersten Kritiken holte, fehlt: außer den Konzertdirektionen und den Pensions- und Hotelbesitzern, die ja alle mit der Kunst selber nichts zu tun haben, weint ihm niemand eine Träne nach. Am wenigsten der Kritiker. Man hat fast das Gefühl, in eine gesundete und gereinigte Heimat zurückgekommen zu sein. Gaben auch die Veranstaltungen der Debutanten- und Solistenkonzerte der Stadt Berlin in aller Welt eine besondere Stellung, so waren die Zustände doch alles andere als gesund. Man stand vor einem Zerrbilde, aus dem nur noch der Eingeweihte eine richtige Vorstellung gewinnen konnte. War man auf die Internationalität des Berliner Musiklebens in Deutschland stolz, so kam das nur daher, daß man nicht wußte, was für ein Krebsschaden dadurch der Kunst selbst beigebracht wurde. Es fehlte nicht viel an der gänzlichen Verwischung der Grenze zwischen Musikbedürfnis und aufgedrungenem Musikgeschäft. Auch die Beurteilung des wirklichen und des „gemachten" Erfolges litt bedenklich unter den Zuständen. Zumal unsere Vettern aus den Vereinigten Staaten verstanden es vortrefflich, mit geschäftlichem Verständnis Dinge vorzutäuschen, die gar nicht vorhanden waren. Ueberhaupt hat der Idealismus unserer Berliner Tonkünstler durch das Vorbild der amerikanischen Erfolgmachemethoden ziemlich gelitten. Vor zehn Jahren hätte es kaum ein Künstler gewagt, sich selbst mit ganzseitigen Annoncen in nicht nur geneigte, sondern schon mehr erzwungene Erinnerung zu bringen. Aber das Beispiel der amerikanischen Musikzeitungen, die einem hier an allen Ecken und Enden der Stadt in die Hand gedrückt und nicht minder energisch ins Haus gebracht werden, hat völlig zersetzend gewirkt auf die (vielfach wenigstens markierte) künstlerische Würde. Auch die Art und Weise der Amerikaner, ein Debut zu einem äußerlichen Erfolg zu machen (einen anderen erkennt Bruder Jonathan ja überhaupt nicht an), indem man alles Landsmännische und Landsweibliche mit der Absicht „wir wollen ihm (oder ihr) einen Bombenerfolg machen", zusammentrommelt, ist unseren für ausländische Mätzchen leicht zugänglichen Künstlerchen in die Krone gefahren. Glücklicherweise kennt der Kritiker seine Pappenheimer und läßt sich nicht aus seiner Neutralität herausüberzeugen. Mancher hier ganz überflüssige ausländische, durch Mode — oder Reklame zur Zugkraft gewordene Lehrer hat seinen Wigwam abbrechen und seine durch den Krieg sehr reduzierte Tätigkeit jenseits des großen Wassers zurückverlegen müssen. Wir alle, die wir dem Zauber der faszinierenden „Aufmachung" widerstehen konnten, sind froh, ein gereinigtes Nest zu haben. Möge es nach Friedensschluß, den man im Interesse der wirklichen Künstler — ich will hier nicht politisch werden — nur herbeisehnen kann, möglichst lange so rein bleiben. Für die Kunst selbst und ein würdiges Gedeihen der Kunstverhältnisse kann man nichts kräftiger wünschen.

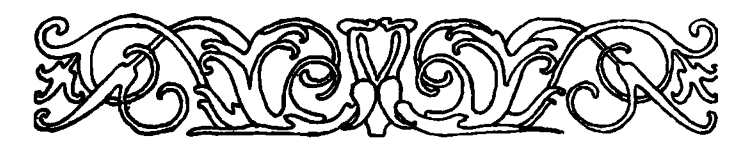
H. W. Draber.

Musikbrief aus Frankfurt a. M.

In Frankfurt a. M. hat das Musikleben zwar ein ruhigeres Tempo angeschlagen, für die Kriegszeiten bietet es aber immerhin noch genug. Die „Museumsgesellschaft" hat ihre Konzerte in vollem Umfange wieder aufgenommen. Leider bestehen die Differenzen zwischen ihr und der Presse noch heute. Man sollte meinen, im Angesicht der welterschütternden Ereignisse des Krieges hätte dieser hiergegen so winzig erscheinende Streit ein Ende gefunden. Die Presse war auch zu dem weitesten Entgegenkommen bereit. Der Vorstand der Gesellschaft aber konnte sich nicht entschließen, seine schweren und selbstverständlich völlig unbegründeten Vorwürfe gegen die „Frankfurter Zeitung," sie habe systematisch ihren Musikreferenten veranlaßt, die Leistungen des Herrn Mengelberg herabzusetzen, mit einem leisen Wort des Bedauerns zurückzunehmen. Somit bleibt der Presseboykott bestehen. und Deutschland ist um einen ausschlaggebenden Faktor im Musikleben ärmer. Auch der „Cäcilien-Verein", eine angesehene und gute Chorgesellschaft, die ebenfalls unter Mengelbergs Leitung steht, ist in dem Boykott mit einbegriffen. Mir kommt dieser, in den Strudel der Ereignisse fast unschuldig hereingerissene Verein wie das arme Belgien vor, das auch einem mächtigen und eigennützigen Verbündeten zuliebe bluten muß. In Vertretung des erkrankten Herrn Mengelberg dirigierte (wie hier schon kurz gemeldet) *Richard Strauß* einige dieser Konzerte. Der „Rühlsche Gesangverein" unter Herrn *Schurichts* Leitung und der „Lehrergesangverein" unter seinem neuen Dirigenten *Reinhard*, dem Nachfolger des verstorbenen Prof. Fleisch, treten nächstens mit Konzerten an die Oeffentlichkeit. Herr *Kämpfert* hat seine großen Tonkünstlerkonzerte zwar vorläufig aufgegeben, aber an seiner ständigen Wirkungsstätte, dem Palmengarten, zeigt er in Konzerten aller möglichen Art, was ein Kapellmeister von Geschmack auch mit kleinen Mitteln für gute Programme und vortreffliche Solisten seinem Publikum vorsetzen kann. Die Solistenkonzerte fehlen ganz. Man merkt es erst jetzt, wie sehr diese Sorte von Konzerten das Leben eines Kritikers beschäftigte. Sie bildeten den wesentlichsten Teil seiner Tätigkeit. Aber kein Mensch vermißt sie, außer vielleicht den Agenten, auf deren Tätigkeit diese Konzerte zum großen Teil zurückzuführen sind. (Hier geht unser Referent wohl etwas zu weit? Red.) Das Publikum, das sich zum „Genuß" dieser Abende einfand, atmet erleichtert auf. Backhaus und Slezak waren bisher die einzigen, die für ihre eigene Tasche zu konzertieren wagten. Alle übrigen Konzerte galten dem guten Zweck, die Wunden, die der Krieg schlägt, zu heilen. Dieser Zweck wird auch fast immer erreicht, wenn auch die Programme anfangs ein recht unkünstlerisches Durcheinander aufwiesen Man hat aber inzwischen eingesehen, daß die patriotische Idee nicht nur ein Programm von Kriegsmärschen, Kriegsliedern und ähnlichen Erzeugnissen verlangt, die nur in geringer Anzahl höheren künstlerischen Anforderungen entsprechen. Man steht jetzt vielmehr auf dem Standpunkt, daß jede gute und ernsthafte, ja sogar die heitere Musik der beste Trost und die sicherste Ablenkung in diesen schweren Zeiten ist.

Auch die Oper hat aus dieser Erkenntnis heraus ihren Spielplan wesentlich vervollkommt. Man gibt Wagner, Mozart, Verdi, aber auch Carmen und Margarethe. Sogar an Operetten fehlt es nicht. Da das Opernhaus stets sehr gut besucht ist, konnte die Intendanz sogar einige Neuigkeiten bringen. Zuerst *Zöllners* „Der Ueberfall". Man hat dieser Franktireur-Oper keinen rechten Geschmack abgewonnen. Vielleicht wollte man auf der Bühne nicht sehen, was in Wirklichkeit alle Tage unseren braven Kriegern im Felde zustoßen kann, vielleicht war auch die Musik an der Größe des Stoffes gemessen zu weichlich und zu wenig der inneren Tragik entsprechend. Nur die gute Aufführung, an der Frl. *Uhr* in der weiblichen Hauptrolle und Herr Kapellmeister *Pollak* den bedeutendsten Anteil hatten, konnte einige Wiederholungen des Werkes erzwingen. Merkwürdigerweise hat auch Millöckers Operette „Der Feldprediger" nicht so recht zugkräftig gewirkt. Und doch bietet diese alte Operette so viel anziehende Musik, wie sie die modernen Erzeugnisse dieser Art auch nicht im entferntesten aufzuweisen vermögen. Dann kam als anspruchsvollste Novität *Graeners* „Don Juans letztes Abenteuer". Auch hier nur ein Achtungserfolg. Der anwesende Komponist wurde einige Male hervorgerufen, den Eindruck aber, als werde das Werk den Spielplan beherrschen, hatte man nicht. Dazu ist dieser alternde Don Juan, der in seiner letzten Liebe tragisch und ernst genommen sein will, zu wenig sympathisch. Als Musiker bietet Graener mancherlei Interessantes und Stimmungsvolles. Er schreibt durchaus modern, bleibt auch meist in den Grenzen des Klangvoll-Wohlanständigen. Als Musiker verfolgt man die Partitur mit Interesse, dem Publikum aber imponiert die moderne Schreibart schon gar nicht mehr, wenn nicht eine so zwingende Persönlichkeit wie etwa Richard Strauß dahintersteht. In dem Opernpersonal hat der Krieg fast keine Verwüstungen angerichtet. Merkwürdigerweise hat das weibliche Personal den größten Verlust zu beklagen. Marcia van *Dresser*, eine Amerikanerin von Geburt, mußte in ihr Heimatland zurückkehren. Sie war eine feine Künstlerin von guter Schule und sah stets bildschön aus. Daß sie in ihrem Empfinden kalt blieb, entsprach ihrer Veranlagung. Die Intendanz ließ dafür Fr. Prisca *Aich* vom Leipziger Stadttheater gastieren. Dieser fehlte jedoch vorläufig noch das Zeug zu einer Jugendlich-Dramatischen. Als Margarethe war sie, unterstützt von den natürlichen Reizen ihrer Jugend, ganz annehmbar, als Elsa versagte ihre Kraft. Für den famosen Tenor *Gentner*, der mit Ende der Spielzeit gehen will, hat man einen guten Ersatz in Herrn August *Gesser* gefunden. Er singt geschmackvoll und ist von Hildach ausgebildet worden, womit die Garantie gegeben ist, daß er auch musikalisch in bester Schule war.

Hugo Schlemüller.





Lübeck. Im Stadttheater ist *Paul Gräners* Oper „Don Juans letztes Abenteuer“ erstmalig aufgeführt worden. Das interessante Werk errang unter Dr. *Praetorius'* feinnerviger Leitung starken Erfolg, der sich auch auf den Textdichter Otto Anthes, Lübecks Mitbürger, übertrug. — In einem stark besuchten Wohltätigkeitskonzert sang die Stuttgarter Kammersängerin *Emma Tester* zum Besten des Roten Kreuzes. Die ausgezeichnete Sängerin fand dank ihrer starken künstlerischen Intelligenz und ihrer glänzenden Stimmittel freudigste Aufnahme. *J. H.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In *Berlin* hat am 1. Dezember die 100. Aufführung von Straußens „Rosenkavalier“ durch die Kgl. Oper stattgefunden.

— *Paul Gräner*, der Autor der Oper „Don Juans Abenteuer“, ist mit einer neuen Arbeit beschäftigt, die das Don Quichote-Problem behandeln will. — Don Juan — Don Quichote — der Komponist wagt viel!

— *Rudi Stephans* (Wien) zweiaktige Oper „Die ersten Menschen“ (Dichtung von Otto Borngräber) soll am Opernhaus in Frankfurt a. M. zur Uraufführung kommen; im Interesse des neuartigen Werkes werden jedoch ruhigere Zeiten abgewartet. (Der bei B. Schotts Söhne erscheinende Klavierauszug war die letzte Arbeit des kürzlich verstorbenen Dr. Louis.)

— Eine tragische Oper „Venezia“ von *Erich Anders* ist von der *Münchner* Hofoper zur Uraufführung angenommen worden.

— *Weingartners* einaktige Oper „Kain und Abel“ hat nun auch in Wien eine Aufführung erlebt.

— Aus *Mailand* wird berichtet: Der Verwaltungsrat des Teatro alla Scala beschloß, in dieser Spielzeit k e i n e d e u t s c h e O p e r aufzuführen. Zu demselben Entschluß kamen die Bühnen Carlo Felice in *Genua* und San Carlo in *Neapel*. Dieser Deutschfeindlichkeit gegenüber steht lediglich das Costanzitheater in Rom, das die Spielzeit am 26. Dezember mit der „Götterdämmerung“ eröffnet. — Es lebe der Dreibund!

*

— *Tonkünstlerfest 1915*. Für das 50. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das im Frühling dieses Jahres zu begehen gewesen wäre, lagen bereits Einladungen aus fünf Städten vor. Der wiederholten freundlichen Aufforderung der Stadt Chemnitz wurde Folge gegeben und die Veranstaltung des Festes in der kunstsinnigen sächsischen Industriestadt für Mai 1915 ins Auge gefaßt. Pläne und Entwürfe sind durch die weltbewegenden Zeitereignisse zerstört worden. „Auch wenn die Stadt die nötigen Opfer für das Fest bringen wollte,“ heißt es in einem an den Vorstand des A. D. M.-V. gerichteten Briefe des Chemnitzer Bürgermeisters Dr. Hübschmann, „so ist doch wohl zu befürchten, daß es in seiner Bedeutung gegenüber früheren Festen sehr gemindert wäre, weil ihm voraussichtlich die Teilnahme weiterer Kreise fehlen würde; wird es doch kaum ein deutsches Haus geben, das nicht in Trauer versetzt oder sonst durch den Krieg in Mitleidenschaft gezogen ist.“ Diese Aeußerung entspricht ganz dem, was aus den Kreisen der Mitglieder seither vielfach schon an Bedenken gegen die Abhaltung des Festes geltend gemacht worden ist. — Der Vorstand mußte darnach zu dem Entschluß gelangen, das 50. Tonkünstlerfest nicht im Frühjahr 1915 zu veranstalten, sondern dafür einen günstigeren Zeitpunkt abzuwarten. (Ueber die im laufenden Jahre satzungsgemäß abzuhaltende Hauptversammlung wird späterhin das Erforderliche mitgeteilt. Diejenigen Tonsetzer, die für das geplant gewesene Fest Werke eingesandt haben — es sind ihrer in diesem Jahre erklärlicherweise erheblich weniger als sonst! — erhalten ihre Arbeiten baldigst zurück.)

— Ein neues Klavierquintett in es moll von Ernst von Dohnanyi hat in einem Konzerte des Klingler-Quartetts in *Berlin* seine Uraufführung erlebt.

— *E. W. Korngold* hat ein Musiklustspiel „Der Ring des Polykrates“ vollendet.

— Die „Barbaren“ veranstalten Kirchenkonzerte im Felde! Das eine Konzert fand in der Kathedrale zu P. am 17. Nov. statt. Unter Leitung des Obermusikmeisters *Fürst* wirkte der Oberleutnant *Lauenstein* mit. Für das von Soldaten und Bewohnern der Stadt P. gut besuchte Konzert war folgendes Programm festgesetzt worden: 1. „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, von Beethoven. 2. „Ave verum“ von Mozart. 3. Rezitativ und Arie aus „Elias“. 4. Stücke aus „Parsifal“. 5. „Gebet vor der Schlacht“ (Dichtung von Theodor Körner). 6. Chor aus „Judas Makkabäus“ von Händel. 7. „Vater unser“ von Krebs. 8. Dankgebet aus den Altniederländischen Volksliedern (gemeinschaftlicher Gesang).

— Weiter hat in *Laon* (Departement Aisne) im Kriegslazarett der herzogl. meiningische Hofkapellmeister Prof. Dr. *Fritz Stein* als freiwilliger Krankenpfleger zusammen mit der Rote-Kreuz-Schwester *Marga Spoor* (Frau v. Beerfelde-Berlin) ein Kirchenkonzert veranstaltet, in dem Johann Sebastian Bach mit der dreiteiligen Orgel-Fuge Es dur und den Orgelchorälen „Herzlich tut mich verlangen“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ an erster Stelle stand. Außer dem Alt-Solo „Wenn ich einmal soll scheiden“, trug die Schwester Mozarts „Ave verum corpus“ vor. Prof. Stein spielte Wagners „Pilgerchor“ und die Zuhörerschaft sang das „Altniederländische Dankgebet“. Der Eintritt war für jedermann frei. Ob solche Taten auch in die gegnerische und „neutrale“ Presse kommen?

— Dr. *Hermann Unger*, der im Felde steht, hat kurz vor seinem Ausmarsch zwei Chorwerke vollendet, ein „Rachelied“, Text von Herzog für gemischten Chor, Orgel, drei Trompeten und Pauken, und einen gemischten a cappella-Chor „Totenfeier“, Text von Hebel.

— Der *Raaber* (Györer) Philharmonische Verein und der Domchor haben zugunsten des Roten Kreuzvereines im Dome eine Trauerfeier für die gefallenen Helden veranstaltet. Programm: Mozarts „Requiem“, ferner „Quando corpus“ von Josephsohn, „Domine“ von Vergnet (Sopransolo Frau Forgach), „Peccantem me“ von Ueberlée (Altsolo Frl. Marg. Pokorny) und der 129. Psalm von Janetschek (Baritonsolo Ad. Spal). Die Leitung war in Händen des Domkapellmeisters *Gabriel Fránek*.

— Aus *Basel* wird uns geschrieben: Unter allen Chorwerken, die heute das Erleben der deutschen Volksseele in der tiefsten Tiefe erfassen, stehen Brahms' „Fest- und Gedenksprüche“ obenan. Ihre Wiedergabe durch die 450 Sänger der Liedertafel und des Gesangvereins war von höchster Weihe und edelster Ausgeglichenheit. „Hüte dich nur und bewahre deine Seele wohl!“ Die Stelle war wie ein Ruf aus dem Grabe des deutschesten Meisters an sein Volk. Die Motette von Brahms „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?“ erschüttert in dieser Zeit noch mehr. Es ist ein vollgültiger Beweis für die unvergängliche Kraft dieses Meisters, daß sie in Deutschlands Schicksalszeit sich so herrlich bewährt. *Baur.*

— Im Musikverein in *Christiania* hat der junge Violinvirtuose *Emil Telmanyi* einen solchen Erfolg gehabt, daß er noch zwei eigene Konzerte vor ausverkauften Häusern folgen lassen konnte.

— *Arrigo Serato* hat im Konzert der Philharmonic Society in *New York* zum ersten Male gespielt. Er spielte Beethovens Violinkonzert. Die New Yorker Staatszeitung stellt acht Hervorrufe fest und sagt: „das ist der Edelsten Einer, die gekommen sind, uns das Evangelium reifer Kunst zu verkündigen“.



— *Die „Musikalischen Volksbibliotheken“ in Kriegsläuften.* Von verschiedenen Seiten ergingen an den Unterzeichneten Anfragen, wie es in den jetzigen Zeiten mit der Arbeit für die „Musikalischen Volksbibliotheken“ stünde, und wie sich die Freunde und Förderer dieser Einrichtungen auch unter den gegenwärtigen Verhältnissen am wirksamsten betätigen könnten. Vor allem ist zu berichten, dass in sämtlichen bisher eröffneten Bibliotheken der Betrieb ohne sonderliche Störungen weitergeht (— mit alleiniger Ausnahme der Casseler, die zwecks erforderlich gewordener Neuorganisierung schon vor Ausbruch des Krieges einstweilen geschlossen wurde —). Die Besuchsziffer ist durchschnittlich nur um ein ganz Geringes gesunken, der regelmäßige Zufluß von Noten- und Bücherspenden hat an einzelnen Stellen eher zugenommen. Auch laufen nicht unansehnliche Geldbeiträge nach wie vor ein. Somit sprechen alle Anzeichen dafür, daß in einer friedlichen Zukunft mit einer beträchtlichen weiteren Ausbreitung der Institute zu rechnen sein wird — zumal in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. N e u g r ü n d u n g e n während der Kriegsdauer vorzunehmen läßt sich im allgemeinen nicht befürworten — es sei denn, daß die nötigsten Betriebsmittel auf ein bis zwei Jahre sichergestellt wären. Hingegen werden auch unter den heutigen Umständen Kräfte zur Hand sein, die bereits eingeleitete v o r b e r e i t e n d e A r b e i t e n, in erster Linie das Sammeln und Sichten von geeigneten Musikalien, Büchern und Schriften über Musik ständig fortsetzen, beziehentlich mit solcher Tätigkeit einen Anfang machen. Die allgemeine wirtschaftliche Lage und Anderes bringen mancherlei Besitzverschiebungen, Wohnortswechsel, Veränderungen im Haushalt mit sich. Da werden, zumal bei den stark eingeschränkten Verkaufsmöglichkeiten, leicht kleinere und größere Notenbestände, die früher oder später im Dienst jener gemeinnützigen

Bibliotheks-Unternehmungen nutzbar zu machen wären, weggeworfen, verschleudert. Auf dies und ähnliches gilt es ein Auge zu haben! Allerorten dürfte ein musikpädagogischer-, ein Tonkünstler-Verein sich bereit zeigen, die Aufbewahrung des Aufzusammelnden provisorisch zu übernehmen. Und jeder Musiker, jeder Musikfreund möge bei sich zu Hause eine kleine „Sammelecke für die Musikalischen Volksbibliotheken" einrichten! So wird auch hier in stiller Vorbereitung aus viel Wenig ein Viel werden! — Bezügliche Anfragen, Mitteilungen usw. (Briefe gef. unverschlossen!) werden unter Adresse: „Dr. Paul Marsop, München, Gesellschaft Museum, Promenadenstraße 12" freundlichst erbeten! —

— *Kriegslieder fürs deutsche Volk.* Der *Diederichsche* Verlag in *Jena* erläßt folgenden Aufruf: Die allgemeine Teilnahme am Kriege hat uns mit einer großen Menge zum Teil wohlgelungener poetischer Versuche beschenkt, deren einige auch eine schöne Vertonung erfahren haben. Wir unternehmen es, die besten dieser Lieder zu sammeln, um so dem Lebendigen unserer Tage auch in dieser Weise eindringlicher Wirkung zu verhelfen. Eine Reihe kleiner Hefte (Kriegslieder fürs deutsche Volk mit Noten) soll die guten Gedichte mit einfachen Melodien im Volke verbreiten, während in den Kriegsflugblättern (für eine Singstimme mit Begleitung) dem Kunstfreund eine Auswahl erhalten bleibt. Auch hoffen wir so mit dem Schönen das Schönere zu wecken und bitten daher die Tonkünstler, die an der Erweiterung des Unternehmens teilnehmen wollen, ihre Arbeiten an den Verlag Eugen Diederichs in Jena einzusenden. — Gleichfalls bittet der Verlag von *Hans Brandenburg* (*München*) um die Mitteilung, daß er eine Gesamtausgabe von Soldatenliedern aus 1914 zu veranstalten beabsichtige. Darunter sind alle gegenwärtig von Soldaten gesungenen Lieder zu verstehen, gleichgültig ob sie einen rein soldatischen Inhalt haben oder nicht und ob ihre Entstehung älteren und alten oder neueren und neuesten Datums ist. Herr Brandenburg (Kriegsfreiwilliger, Gefreiter im 1. Bayerischen Pionier-Bataillon, Ersatz-Bataillon, Rekruten-Depot II. München) ersucht alle Kreise des Heeres und Volkes um Zusendung solcher Lieder in Drucken oder Abschriften, evt. mit Varianten, Zusätzen und Angaben über die Verbreitung, über die Dichter und Komponisten, womöglich unter Beifügung der Melodien.

— *Von den Theatern.* Selbst *Metz* will es jetzt wagen, unter Leitung von Dr. *Waag* die Pforten seines Kunsttempels zu öffnen. — Dagegen hat, Schweizer Meldungen zufolge, Jacques Rouche, Direktor der *Pariser* Großen Oper, demissioniert. (Charakteristisch ist, daß in Paris die ersten Theater geschlossen sind, womit der Rücktritt Rouches wohl zusammenhängt. Die Kinos dagegen sind erlaubt!)

— Die Vereinigten Stadt-Theater in *Nürnberg-Fürth* schreiben uns: In Ihrer Nummer vom 26. November bringen Sie eine Notiz, nach welcher Herr Direktor Vanderstetten Herrn Direktor Pennarini während seiner Abwesenheit in der Direktionsführung vertritt. Diese Notiz entspricht nicht den Tatsachen. — Wer Herrn Pennarini vertritt, sagt diese Zuschrift aber nicht ausdrücklich. Die Unterschrift lautet: Direktion der Stadttheater Nürnberg und Fürth. I. V.: Weil. — I. V.: Klott.

— *Der gereinigte Leoncavallo.* Wie schon gemeldet, hat der Verleger Sonzogno an den Berliner Verleger Fürstner einen Brief geschrieben, daß Leoncavallo weder der betreffenden Versammlung der „Associazione Artistica Internazionale" beigewohnt, noch sich an der Abstimmung beteiligt habe. Sonzogno fügt dieser Mitteilung hinzu: „Wir bewahren unvermindert unsere aufrichtige Bewunderung für alles, was im Felde der Kunst und des Wissens Deutschland der Welt gegeben hat, und für die edle Gastfreundlichkeit, mit der die deutsche Nation jedem Kunstwerke, welcher Abstammung es sein möge, immer entgegengekommen ist. Wir hoffen, der deutschen Kunstproduktion auch in Zukunft dieselbe gastfreundliche Aufnahme bieten zu können."

— *Mundharmonikas für unsere Soldaten im Felde.* Nichts erleichtert den Truppen die schweren Anstrengungen und Entbehrungen des Krieges so sehr als ein wenig Musik. Von der Regimentskapelle bekommen aber natürlich die einzelnen Truppenteile bei der Verschiedenheit ihrer Aufgaben selten etwas zu hören. In jedem kleinen Zuge, in jeder Kolonne befindet sich aber immer ein Virtuos der Mundharmonika. Er kann mit seinen Liedern manche schwere Stunde erleichtern, manchen trüben Gedanken verscheuchen. Die vielen rührenden Dankbriefe, die dafür schon eingegangen sind, bezeugen, welch' große Freude damit geschaffen worden ist. Darum sind auch Mundharmonikas als Liebesgaben sehr geeignet.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen im Felde.* Der Komponist und frühere Kapellmeister des Frankfurter Opernhauses, *H. Schilling-Ziemssen*, der zurzeit als Hauptmann d. R. bei der bayerischen Feldartillerie dient, hat das Eiserne Kreuz erhalten. — Der Karlsruher Kapellmeister *Oscar Lucas*, zurzeit Reserveunteroffizier im I. Bad. Leib-Grenadierregiment Karlsruhe hat das Eiserne Kreuz und als zweite ehrenvolle Auszeichnung die Großherzoglich badische „Karl-Friedrich - Verdienstmedaille" erhalten. — Der württembergische Generalmusikdirektor *Max v. Schillings*, der beim kaiserlichen Automobilkorps Dienst tut, hat das Eiserne Kreuz erhalten.

— Für den gefallenen *Schweriner* Intendanten A. Schmieden ist als Nachfolger Freiherr *von Dinklage* in Stuttgart bestimmt worden. Herr v. Dinklage, eine sehr sympathische Erscheinung, war längere Zeit am Stuttgarter Hoftheater tätig.

— Die Berufung des Hofkapellmeisters *Robert Laugs* an das Hoftheater in Kassel ist nunmehr endgültig erfolgt.

— *Hans Richter*, der bekanntlich sein Oxforder musikalisches Ehrendoktorat niedergelegt hat, ist jetzt von der philosophischen Fakultät der *Prager* Universität zum Ehrendoktor ernannt worden.

— *Paul Scheinpflug*, dessen letzter Brief an das Blüthner-Orchester seine Verschickung nach Archangelsk vermeldete, ist nunmehr nach dem Ural gebracht worden.

— *Theodore Spiering*, bislang in Berlin Orchesterleiter und Geiger, ist nach Amerika zurückgekehrt. „Es fällt mir", so äußerte er sich beim Scheiden, „namenlos schwer, Deutschland zu verlassen, das mir eine zweite Heimat geworden ist. Nur unter dem Drucke der gegenwärtigen Verhältnisse, die uns Musiker alle in gleicher Weise treffen, habe ich mir — der Not gehorchend, nicht dem inneren Triebe — den Entschluß abringen müssen, von diesem gastfreien, schönen Lande der Kunst mich zu trennen. Mein aufrichtigster Wunsch geht dahin, es nach siegreich beendetem Kriege gegen seine Feinde wieder betreten und in ihm weiter wirken zu dürfen."

— *Ernst von Lengyel*, der begabte ungarische Pianist, ist in einem Berliner Hospital einem langwierigen Lungenleiden erlegen. Schon als Elfjähriger zog er durch seine erstaunlichen Leistungen beträchtliche Aufmerksamkeit auf sich und erfreute sich der Protektion eines Hans Richter, Artur Nikisch und anderer. Lengyel ist nur 21 Jahre alt geworden.

— Frau *Julia Culp* ist in New York angelangt. Die Künstlerin will in Amerika zur Verbreitung der Wahrheit über Deutschland alles tun, was in ihren Kräften steht.

— *Heinrich Burkhardt*, der erste Konzertmeister des Düsseldorfer Stadtorchesters, ist, 35 Jahre alt, auf dem Felde der Ehre gefallen.

— *Felix Meyer*, der bekannte *Berliner* Geiger, ist 64 Jahre alt aus dem Leben geschieden. Ein Schüler von David am Leipziger Konservatorium, trat Meyer frühzeitig, nach kurzer Tätigkeit im Bilseschen Orchester, in die Kgl. Kapelle über, der er als Kgl. Kammermusikus viele Jahre angehört hat. Auch als Solist hat er sich seinerzeit Ruhm und Ehren erworben.

— Wie bei Schluß der Redaktion bekannt wird, ist in Rom *Giovanni Sgambati* gestorben.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 7 bringt ein Stück von *Robert Schumann* in Bearbeitung für Klaviertrio von *Armin Knab.* Man hat den Werken des älteren Schumann oft eine gewisse Glätte verbunden mit Mangel an Eingebung nachgesagt. Die „Gesänge der Frühe" für Klavier op. 133 aus Schumanns letztem Schaffensjahr widerlegen diese Ansicht. Das erste Stück daraus, das wir bringen, gemahnt im Aufbau an Werke der neudeutschen Richtung Liszts und Wagners. Der gleiche Entwicklungsgang wie im Lohengrin- und Tristanvorspiel: ein kurzes Thema wird in vielfachen Wiederholungen vom *pp* zum *ff* gesteigert, nach Erreichung des Höhepunkts sinkt die Musik rasch zurück und klingt *pp* aus. Diese musikalische Entwicklungskurve hat ihr physiologisches Vorbild in Erregungen, bei denen nur ein einziges Gefühl den Menschen beherrscht, die sich langsam aber unaufhaltsam steigern, gewaltig ausbrechen und dann schnell verebben. Inhaltlich und klanglich zeigt unser Stück die volle Eigenart des Tondichters. Es ist weder die mystisch-transzendentale Verklärung des Lohengrinvorspiels noch die heiße Sinnlichkeit der Tristan-Einleitung, sondern die herb gesunde Empfindung eines Menschen, der das feierliche Erwachen des Tages liebend begrüßt. In freier Gefühlsfolge schließen sich die übrigen „Gesänge der Frühe" an, auf die wir Klavierspieler nachdrücklich verweisen — eine symphonische Dichtung ohne Programm! — An zweiter Stelle steht ein patriotisches Lied „Aufruf", das ein Schwabe, *Heinrich v. Rustige*, geschrieben hat. Das Gedicht ist älteren Datums, paßt aber auf unsere Zeit des neuen großen Krieges. Der Direktor der Mannheimer Hochschule für Musik, *Karl Zuschneid*, hat den öfter komponierten Versen eine neue, volkstümlich-frische, kräftige Melodie gegeben, die wir heute veröffentlichen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 17. Dezember, Ausgabe dieses Heftes am 2. Januar, des nächsten Heftes am 14. Januar.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915
Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark. | Heft 8

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Meistersänger.

Eine kulturgeschichtliche Skizze[1] von Prof. Dr. W. NAGEL.

Im Laufe der Entwicklungsgeschichte des deutschen Volkes waren zur Zeit der Karolingischen Herrscher die Mönchsklöster die bedeutendsten Stätten der Bildung geworden; Fulda, St. Gallen, Weißenburg, Gandersheim waren Musensitze, an denen Musik und Dichtkunst hervorragende Pflege fanden. Die Mönche waren keine berufsmäßigen Dichter oder Musiker wie die fahrenden Leute, die überall erschienen, wo Feste gefeiert wurden, Kunde von neuen Ereignissen von Ort zu Ort trugen und Reste alter Heldenlieder bewahrten. Jedes Alter, jeder Stand ergötzte sich an ihrer Kunst, nur die Geistlichkeit bekämpfte sie unerbittlich, da das, was sie dem Volke darboten, noch mancherlei heidnische Merkmale an sich trug. Wie es der Klerus schließlich verstand, sich auch der Künste der Spielleute zu bedienen, um seinen Einfluß auf die Gesamtheit des Volkes auszudehnen, das zu verfolgen ist überaus bedeutsam, kann uns indessen hier nicht beschäftigen. Aber das, was im 9. und 10. Jahrhundert die Mönche befähigte, Lehrer und Führer des Volkes zu werden, blieb nicht ihr ausschließliches Eigentum. Das Rittertum hat einen langen und schweren Kampf gegen die Geistlichkeit gekämpft, um von ihrem Einflusse loszukommen und selbst zum Träger gesellschaftlicher und literarischer Bildung zu werden, einer Bildung allerdings, die zunächst wesentlich ihm selbst zugute kam und in dem Augenblicke endete, da sie einen lebhaften Nachhall in den unteren Volksschichten weckte.

Dem zurückschauenden Auge stellt sich die Zeit des Minnesanges als eine solche dar, in der Schönheitsdienst oberstes Gesetz des Lebens war. Sie fällt zusammen mit dem Abschnitte unserer sprachlichen Entwicklung, den wir den mittelhochdeutschen zu nennen pflegen. Diese Zeit hat, abgesehen davon, daß sie uns die Minnedichtung und eine herrliche Epik gab, auch für das Deutschtum wesentliches geleistet: die gemeinsame Sprache drängte die Dialekte zurück und begann dadurch den Versuch der Einführung eines einheitlichen Rechtes trotz der fortschreitenden politischen Zerrissenheit und der Ohnmacht der Kaiser Rom und den Fürsten gegenüber das Stammesgefühl durch das Bewußtsein völkischer Einheit zu ersetzen.

Diesen glänzenden Tagen war kein natürlicher Abschluß bestimmt. Der Klerus kämpfte gegen die Weltlust, gegen das höfische Leben, gegen das Treiben in den Städten, gegen den Gewinn, den sie aus dem aufblühenden Handel zu ziehen begannen. Aus römischen Kastellen, aus Schutzstätten gegen die Angriffe östlicher Völker, aus fürstlichen Niederlassungen hatten sich nach und nach feste Städte entwickelt. Man wird die Tonart, in der mönchische Prediger des 13. Jahrhunderts gegen allerlei Untugenden und Laster des städtischen Lebens eifern, um manchen Grad schärfer finden, als das, was sie gegen die Fürsten vorbringen. Begreiflich genug, denn Hierarchie und weltliche Herrschaft haben von Alters her gemeinsame Absichten verfolgt. Aber außerdem: das ganze Leben war damals im Begriffe, einen völligen Umschwung zu erfahren. Der neu gewonnene Stand, das Bürgertum, war gewillt, sich auf seine eigenen Füße zu stellen, über das, was er erworben, selbst zu verfügen. Im Bürgertume mochte der Klerus seinen schlimmsten Feind ahnen.

Während die Fürsten die Landeshoheiten auszubauen bestrebt waren und die Ritter einen ohnmächtigen Kampf gegen die neue Zeit kämpften, ward das Bürgertum vor eine Reihe gewaltigster Aufgaben der sozialen Kultur gestellt. Um ihrer Lösung willen darf man von ihm sagen, es habe den bedeutendsten Teil der Arbeit an der Entwicklung des Volkes geleistet.

Gleichwohl versteht es sich von selbst, daß eine Zeit, der die Bearbeitung so schwerwiegender Probleme wie des Städtebaues mit allem für die soziale und materielle Wohlfahrt der Bürger Nötigen oblag, eine Zeit, die Vorratshäuser für Tage der Teuerung und Not, die Spitäler und Armenhäuser zu errichten, die an Straßenreinigung, Münzstätten, Handelsbeziehungen und an die besten Wege zu denken hatte, Leben und Eigentum der Bürger zu Hause und außerhalb der schützenden Mauern zu bewahren, es versteht sich von selbst, daß eine solche Zeit in den Aeußerungen ihrer *künstlerischen Kultur* nur erst bescheidene Anfänge aufweisen konnte. Doch wie gering wir diese auch einschätzen mögen, die Tatsache, daß beim Sinken der mittelalterlichen Kultur die deutschen Städte die Mission der Bildung des Volkes übernahmen, erleidet dadurch keine Einbuße.

Beim ersten Blicke schon fallen uns bedeutsame Unterschiede beider Zeiträume ins Auge: in der ritterlichen Kultur herrscht eine oft sonderbare Formen annehmende Ueberschwänglichkeit des Gefühlslebens, eine Auffassung der Dinge, die, so Schönes und Zartes sie auch in der Kunst hervorrief, doch an romantischer Buntheit nichts zu wünschen übrig ließ. Im bürgerlichen Leben, mit dessen rechten Beginne anstelle der Natural- die Geldwirtschaft getreten war, überwiegt die nüchterne Verstandes- und

[1] Eine ausführliche Darlegung findet der Leser in des Verfassers Buche: „Studien zur Geschichte der Meistersänger". Langensalza, Beyer & Söhne 1909.

Geschäftsmäßigkeit. Aus der durch die Not gelehrten sicheren Erfassung der Forderungen des realen Lebens erwuchs aber auch die Erkenntnis, daß ein nutzbringender Gewerbebetrieb ohne geistige Bildung nicht denkbar wäre, und so entstanden Schulen niederer und höherer Art. Mit ihnen gingen wohl gewisse literarische Bestrebungen Hand in Hand; aber wie hätten sie hohen Flug nehmen sollen? Die Betonung praktischer Forderungen lag der Zeit am nächsten. Waren diese einmal erfüllt, so konnte auch die Kunst zur Blüte kommen. Jedermann weiß, wie die Entwicklung vor sich ging; mit dem Handwerke wuchs die Kunst, und s o wirkte die Auffassung, daß sie nichts Selbständiges sei, das um seiner selbst willen erlernt und geübt werden könne, — eine Auffassung, die übrigens schon der Kunstübung der Geistlichkeit zu eigen gewesen war — nach, daß auch noch *Lucas Cranach* sich als Lackierer und Vergolder sein Brot erwerben mußte. Ganz wie *Hans Sachs*, der Schuhmacher, von seinem Handwerke und nicht von seiner Kunst lebte.

Ein gewichtigster Zeuge für das in betreff der Verschiedenheit der ritterlichen und der bürgerlichen Zeit Gesagte sind Minnesang und Meistergesang: dort eine unendliche Feinheit und Zartheit der Stimmungen und Empfindungen, nüchterne Plattheit als hervortretendes Merkzeichen hier. Doch was dem Meistergesange auch an ästhetischem Feingehalte fehlen möge, aus den dürftigen Handwerkerstuben wob er doch goldene Fäden zur Welt des Idealen hinüber. Weil ihre Träger Handwerker waren, darum wurde im deutschen Städteleben des 15. und 16. Jahrhunderts die Kunst zu einer wahren Volkssache, darum vermochte die Kunst damals das ganze Leben zu durchdringen, so daß kein Platz, kein Erker, kein Dach, kein Hausgerät ohne Schmuck und Zierat blieb. Die Kunst warf ihre wärmenden und belebenden Strahlen überall hin, sie ließ das ganze Leben mit Poesie durchfluten und gab ihm durch ihre schlichte Innigkeit jenen wohligen und behaglichen Ausdruck, an dessen Abglanze wir uns noch heute in Nürnberg, in Rothenburg, in Wertheim und Mildenberg, in Hildesheim und Goslar erfreuen können.

Aber man soll die Dinge nicht einseitig sehen. Weil die deutschen Künstler Handwerker waren, in räumlicher Enge und ohne die Vorbilder einer großen Vergangenheit schufen, war auch ihrer Kunst eine bestimmte Grenze gesetzt, die sie nicht zu der wunderbaren Formenschönheit, der Freiheit und Universalität der italienischen Künstler gelangen ließ. Die heimische Scholle, das geradsinnige und ehrliche, aber spießbürgerlich enge Empfinden gab der deutschen Kunst Ziel und Richtung; aber der künstlerische Wille konnte doch den Mangel an schöpferischer Fantasie und großen Vorbildern nicht ersetzen. Nur wenige, wie *Albrecht Dürer* und *Peter Vischer* vermochten über diese Schranken hinauszuwachsen, die Mehrzahl blieb am bürgerlich-beschränkten Kunstbetriebe haften. Das Wort soll kein Tadel sein: die Genies waren damals so selten wie heute, und innerhalb der ihrem Können gesteckten Grenzen haben jene vielen Kunsttreibenden sich als rechte und wackre Meister bewiesen.

Man wird, wenn man nur aus den richtigen Voraussetzungen ihre Leistungen würdigt, dies Urteil auch auf die Meistersänger anwenden dürfen. Gewiß ist unendlich viel in ihrer Kunst ledern und poesielos-handwerksmäßig gestaltet und in grober und unbeholfener Sprache zusammengereimt. Trockene Formel statt blühender Lebensäußerung. Aber der Meistergesang verrät doch die Sehnsucht seiner Pfleger, aus der Alltagssphäre heraus zu treten, den Wunsch, das Leben durch die Kunst zu verschönen. Es ist Ernst in dem meist ungeschickten Versegestammel. Wenn der Meistergesang zum großen Teile im Formelwesen stecken blieb und individueller Kraft nur in wenigen, vor allen Hans Sachs, die Betätigung ermöglichte, so lag das an den allgemeinen Verhältnissen der Zeit, die rein künstlerischen Gestalten abhold war. Der Meistergesang hat, das ist sein hohes kulturgeschichtliches Verdienst, den Sinn für die Kunst in der Familie gefördert, er hat den Vergnügungen der voraufgegangenen Zeit eine edlere Unterhaltung gegenüber gestellt, er hat sich nicht in Fantastereien verloren und vor dem Leben abgeschlossen, hat einen offenen Blick für gesellschaftliche und kulturelle Schäden gehabt, er hat treu an der Pflege unserer Muttersprache gearbeitet, er hat zuletzt noch, da er als Meistergesang im engeren Sinne keine Aufgabe mehr zu lösen hatte, gegen die hereinbrechende Sturmflut der italienischen Oper, die alle deutsche Kunst zu vernichten drohte, gewirkt. So hat der Meistergesang in der Tat eine bedeutsame Aufgabe verfolgt. Daß er sie nicht auch ihrem vollen Umfange nach lösen konnte, lag daran, daß seine Vertreter im ganzen wenig gebildete Leute waren, daß diese sich in der Wahl ihrer Mittel vergriffen, sich die Grenzen der Kunst zu eng absteckten. Die Mehrzahl der Meisterlieder sind geistlichen, religiösen Inhaltes; aber daneben finden sich Gesänge, die wider Rom und den Klerus streiten; andere beschäftigen sich mit der Frage der Kindererziehung oder betrachten das häusliche und soziale Leben der Zeit, wieder andere erzählen derbe Schwänke und geißeln allerlei Laster. Ganze Abende wurden der Betrachtung des Lebens und Wirkens hervorragender Männer, Luthers, Gustav Adolfs u. a. oder weltbewegenden Ereignissen, wie der Pest, Erdbeben, der Zerstörung Magdeburgs usw. gewidmet. — So sind die Meistersänger-Versammlungen weit mehr gewesen als bloße Laiengottesdienste, wie sie wohl genannt werden.

Der erste Ursprung der Schulen ist in Dunkel gehüllt; es kann sein, daß die kirchlichen Gesangschulen des frühen Mittelalters einigen Einfluß auf ihre Bildung gehabt haben. Bedeutsamer waren für sie jedenfalls die mittelalterlichen Zunftbestrebungen, nach deren Muster sich auch die Meistersänger in gildengemäßer Ordnung zusammenschlossen. Ihre Abhängigkeit von der Kunst der ritterlichen Minnesänger betonen die bürgerlichen Meister gerne selbst, und das insofern mit vollem Rechte, als die Liederhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts auf Schritt und Tritt einen formalen Einfluß des Minneliedes auf den Meistergesang erkennen lassen.

Die älteste Schule weist uns nach *Mainz*; sie ist durch Frauenlobs, H.'s von Meißen Namen allgemein bekannt. Durch ihn geriet die deutsche Dichtung ganz ins Fahrwasser der Scholastik, jener philosophischen Richtung, die sich durch die Ausbildung einer haarspalterischen Dialektik und durch die Abhängigkeit von der Kirche einerseits und der Philosophie des Aristoteles anderseits charakterisiert. In stofflicher Hinsicht blieb der Meistergesang noch bis auf Hans Sachs von der Scholastik abhängig; von ihrem Geiste befreiten ihn Mystik, Reformation und Renaissance. Wenn auch die eigentliche Ausbildung der Meistersänger-Kunst erst in Nürnberg erfolgte, so blieb doch Mainz bis weit ins 17. Jahrhundert hinein für die bürgerlichen Dichtermusiker eine Art von geistiger Mittelpunkt: das große Buch von Mainz, die Urtabulatur gewissermaßen, wurde mehrmals von anderen Städten geholt, wenn es galt, neue Schulen zu begründen.

Daß der Meistergesang Anschluß an die Reformation finden mußte, begreift sich leicht. Schon ehe Luthers große Tat geschehen war, klaffte ein breiter Riß zwischen dem Empfinden des deutschen Bürgertums und der Kirche, das Verlangen, den Klerus aus seiner Stellung als Mittler zwischen den Menschen und Gott auszuschalten, wurde durch die gewaltige Bewegung des Mystizismus gefördert, und so begegnet man den Spuren der deutschen Mystik im Meistergesange des 14. Jahrhunderts überall. Mit dem Zeitalter Luthers beginnt ein neuer Abschnitt der bürgerlichen Kunst, in dem sie zu rascher Blüte gelangte.

Welchen Weg der Meistergesang von Mainz aus eingeschlagen, läßt sich nicht mehr verfolgen. In *Nürnberg* finden wir die „holdselige Kunst" etwa von 1450 ab. Hier standen von Anfang an zwölf Meister der Schule vor, hier zeigte sich sogleich, wie städtischer Geist in der Schule

herrschte, der einen schroffen Gegensatz zu Adel und Geistlichkeit bedeutete. Die Kunstpflege lag ganz in der Hand der Handwerker, durch sie erhielt sie ihre zünftlerisch abgeschlossene Eigenart. In Nürnberg erst bildete sich eine feststehende Regel der Dichtkunst heraus: nicht freier Dichtergeist schuf mehr seine Werke, von jetzt ab konnte die Poesie erlernt werden. So trat an die Stelle des Künstlerischen das Künstliche. Je ungebildeter die bürgerlichen Dichter waren, um so mehr mußten sie die Aufgabe der Poesie verkennen, um so mehr allerlei Aeußerlichkeiten insbesondere der Form in den Vordergrund schieben. Daher denn jene wahrhaften Formungetüme des Meistergesanges, daher die fast wie Selbstironisierung aussehende Bestimmung, derlei lange Gedichte nur im Sommer vorzutragen, wenn die Tage lang seien; daher die vielen ausschließlich auf äußere Gestaltung ausgehenden Vorschriften der Schulzettel und Tabulaturen.

Seit Wagners Meistersinger von Nürnberg ist die Ansicht verbreitet, als sei der Meistergesang insgesamt ein Sammelsurium von hausbacken-ledernen oder lächerlichen Albernheiten gewesen. Das war er nicht. Wir finden in den Liedgattungen den *Leich*, einen aus der Minnesängerzeit übernommenen Springtanz, die *Zugewise*, *Schalwise*, den Reien-Tanzlieder, die Tagweise, alles Reste der höfischen Dichtung. Mit der gesamten Handwerker-Poesie kannte der Meistergesang die beliebten Herausforderungen zu Wettstreiten, wobei die weit ins germanische Altertum zurück zu verfolgenden Rätselfragen eine große Rolle spielten. Dann finden sich Sprüche, Preislieder, Tisch- und Badelieder. Obenan stand die *Schulkunst*, ein Lied, das zunächst den Inhalt der Tabulatur wiedergab, dann allgemeinem Inhalte diente. Verboten waren Buhllieder, aufreizende und Possenlieder. Außerhalb der Schule Meisterlieder zu singen war untersagt. Das metrische Prinzip der Meistersänger war die Silbenzählung; aber die Handwerker-Dichter kamen doch in manchen Fällen vom rhythmischen Flusse des Verses nicht los. Allein den Versuchen, das Prinzip des Silbenzählens aufzuheben, setzte der Meistergesang den härtesten Widerstand entgegen, und das auch noch zu der Zeit, als die übrige Dichtung ihm bereits völlig entsagt hatte.

Wollte jemand die Musik der Meisterlieder nach Beckmessers Ständchen beurteilen, er würde einen sehr falschen Begriff von ihr bekommen. Man soll sie auch nicht nach *Wagenseils* Buch, der von Wagner benutzten historisch trüben Quelle, bewerten. Echte Meistersänger-Kunst steckt u. a. in den Kolmarer und Jenaer Liederhandschriften. Das Meisterlied wurde ohne jede Begleitung gesungen; es war einstimmig. Um derlei Kunst recht zu würdigen, muß sich das Ohr aller harmonischen Gewöhnung entäußern und sich nur an Rhythmik und absolute Melodik halten.

Weshalb man noch bis vor wenigen Jahren alle Meistersänger-Melodien für unerträglich langweilig gehalten hat, kann ich hier im einzelnen nicht darlegen. Es hängt die Frage zusammen mit einer heute endgültig gelösten musikwissenschaftlichen Streitfrage, die die Uebertragung der Liederhandschriften überhaupt betrifft. Wir wissen jetzt, daß die in ihnen gebrauchten Notenzeichen nicht nach den Regeln der sogenannten mensurierten Musik aufzufassen, vielmehr nur als an sich willkürlich gewählte Werte zu betrachten sind, die ihre rhythmische Geltung durch das Metrum der den Liedern zugrunde liegenden Worte empfangen. Die älteren Lieder sind durchaus nicht ohne Reiz, insbesondere da nicht, wo sich eine Hinneigung zur Volksmelodie bemerkbar macht. Nach Hans Sachsens Tode begannen die „Blumen", die Koloraturen zu überwuchern — freilich eine Koloratur anderer Art, wie sie Beckmesser oder Kothner singen.

Quellen des Meisterliedes sind in bezug auf ihre Melodie die Kunst der fahrenden Leute des Mittelalters, deren Einfluß sich insbesondere in dem wie dem Minnesange so dem Meistergesange vertrauten Dur- und Mollgeschlechte äußert, sodann das Volkslied als weltlicher und geistlicher Gesang und die offizielle katholische Kirchengesangweise. Als der deutsche Meistergesang durch inniges Versenken in Luthers Schriften Anschluß an die Reformation gefunden hatte, trat von selbst die Bibel in den Mittelpunkt seines Lebens ein. Die Schriftsprache Luthers wurde das Kleinod, das die wackern Bürger in höchster Treue pflegten. Den Inhalt der Schrift in ihr geliebtes Deutsch zu übertragen, all die tausend Legenden, daran ihr naiv-frommer Sinn sich erbaute, in Versen und Tönen wiederzuerzählen, das wurde ihre Hauptaufgabe. Und so groß war ihre Freude an dem dem Volke gewonnenen Schatze, so groß ihre Ehrfurcht aber auch vor dem heiligen Buche, daß sie eine dichterische Ausschmückung der Erzählungen weit von sich wiesen und ihren Versuch mit Strafe belegten.

Auf Grund der Angaben in der Bibel übten die Meistersänger Kritik an allen möglichen Erscheinungen; keine genealogische Notiz der Bibel war so trocken, daß sie nicht irgendwo Unterschlupf gefunden hätte. Neben dem sittlichen Ernste in den künstlerischen Bestrebungen der Meistersänger steht ihre Freude am Derbsten, auch an der Zote. Das darf nicht wundernehmen: der ganze Ton der Zeit war nicht ästhetisch abgestimmt. Die Laster blühten, und derbe Dinge in derber Sprache zu sagen war man gewohnt. Drastischer Humor lag der Zeit im Blute; er durchsetzt Luthers ganze Art, er fehlte kaum einem der großen Männer der Zeit. Schimpf und Ernst, um ein Wort der Zeit zu gebrauchen, vereinten sich, und so griffen auch die Meistersänger in der Blütezeit ihrer Kunst neben den biblischen Stoffen und dem Leben der Helden, weltliche Historien auf, Fabeln, Schwänke, Novellen aus den Gesta Romanorum, aus Boccaccios Decamerone usw. Nicht Schönheit, nicht Anschaulichkeit der Bilder, nicht Wohllaut der Verse und Melodien war der Zweck der künstlerischen Uebungen der Meistersänger. Alles lief darauf hinaus, in einfachen Worten und melodischen Linien sich sprachlich klar und richtig auszudrücken. Höher als das musikalische und dichterische stand den Sängern das Wort an sich. Richtigkeit und Reinheit der Sprache war das höchste Ziel, das die Meister erstrebten, ein Ziel, in dem sie den italienischen Wesen nachahmenden Blumenorden voranschritten. Ueber dialektische Verstöße sahen sie hinweg, wenn nur der Reim, das äußere Zeichen genauer Verssprache, gewahrt blieb und seine von der Umgangssprache her gewohnte Form nicht beschränkt wurde.

Zu diesen Anschauungen hat sich der Meistergesang zuerst in Nürnberg entwickelt. Hans Sachs bildete seinen Mittelpunkt. Nach seinem Tode zerfiel die bürgerliche Kunst mehr und mehr, der innere Zusammenhang lockerte sich, die Freude an äußerlichen Dingen fing an zu überwiegen, Hader und Streit untergruben den Verband, die alten Grundsätze wurden allmählich aufgegeben, die Mitglieder sangen auswärts um Geld oder taten sich zum Musizieren mit anderen zusammen. Gleichwohl entwickelte sich auch jetzt ihre Kunst nicht; nach wie vor blieb ihr Gesang unbegleitet und einstimmig, wenn er auch von der damals blühenden Orgelmusik allerlei äußeren Putz in ausschmückenden Koloraturen entlehnte. So ward die Kunst der Bürgersänger allmählich wie ein Fossil, das die Leute mit wachsendem Erstaunen betrachteten und von dem sie nicht wußten, ob sie es verspotten oder bemitleiden sollten. Die letzte Singschule, deren äußerliche Beschreibung hier übergangen werden kann, fand in Nürnberg etwa 1774 statt.

In *Straßburg* hat der Meistergesang sich bis etwa 10 Jahre vor der Ankunft des Studenten Johann Wolfgang Goethe hingeschleppt; die schweren politischen Wirren, die zum Verluste der Stadt für Deutschland führten, haben ihm die Lebensader unterbunden. In *Freiburg*, der damals österreichischen und katholischen Stadt, hat der Meistergesang nie recht Wurzel fassen können; gleichwohl hat er sich bis zum Jahre 1672 dürftig über Wasser gehalten. Jesuiten und Gegenreformation, englische und französische Komödianten rissen das Theaterwesen, das die Meister-

sänger auch in Freiburg gepflegt hatten, an sich. Die *Kolmarer* Schule stand unter dem Einflusse der katholischen Geistlichkeit, die mit der Unterstützung der bürgerlichen Kunst einen wirksamen Schachzug gegen die Reformation führte. In *Breslau* erstand dem Meistergesange ein warmer Verteidiger in *Ad. Puschmann*, der ein treffliches Singebuch und 1571 eine wertvolle Abhandlung von der bürgerlichen Kunst verfaßt hat, die insbesondere das Vorurteil, das gelehrter Dünkel gegen den Meistergesang hatte, zerstören sollte. Auch nach *Oesterreich* hat der Meistergesang übergegriffen; überall, in Steyr, Wels, Schwaz, Iglen, stand er im Zusammenhange mit der Reformation. Der mit furchtbarster Grausamkeit durchgeführte Kampf gegen diese machte auch ihm ein Ende. In *Deutschland* hielt sich die bürgerliche Kunst am längsten in *Augsburg*, *Ulm* und *Meiningen*. Wir können hier nicht verfolgen, wie sich das Schicksal dieser Schulen im einzelnen gestaltete; die Akten ihrer Geschichte füllt eine Unsumme von Kleinigkeiten, Beschwerden über allerlei Konkurrenzen, Klagen über geringe Teilnahme der Bürgerschaft und dergl. mehr. Das unerfreuliche Bild wird gemildert durch die Tatsache, daß die Meistersänger in ihren schauspielerischen Bestrebungen nicht nachließen, als das Interesse der sozial höher Stehenden sich der italienischen Oper zuwandte, der damals in zahlreichen reisenden Truppen starke Werber entstanden. An Glanz konnten sich deren Aufführungen mit denen in Stuttgart, München usw. nicht messen; was sie aber boten, war trotzdem eine Kunst, die Herzen und Sinn gefangen nahm, war vielfach blendender Schein. — Die Meistersänger konnten nichts Entsprechendes bieten. Armut und Not führten die Regie bei ihren Schauspielen, der gebildeten Sprache der Berufskünstler hatten sie nur ihren Dialekt oder ein mehr oder weniger schlechtes Hochdeutsch entgegen zu setzen. So half es ihnen denn auch nichts, daß sie im 18. Jahrhundert zu den Werken anerkannter zeitgenössischer Dichter griffen wie Metastasio, Corneille und sogar Schiller.

In *Ulm* hielten die Meister änger noch im beginnenden 19. Jahrhundert Singschulen ab; es war ein stumpf- und eigensinniges Festhalten wenig gebildeter Leute an einer vom Ahn vermachten Einrichtung, ein blödes Weitertrollen auf alten ausgefahrenen Geleisen. . . . In der selben Zeit sangen auch die Memminger Meistersänger noch Töne von Hans Sachs, M. Beheim und Sev. Kriegsauer. Die letzten Memminger Singer fristeten ihr Leben als „Künstler" dadurch, daß sie um wenige Kreuzer Tote mit ihren Liedern zum Friedhofe begleiteten. In Ulm erlosch der Meistergesang 1839, in Memmingen erst 1875; in diesem Jahre erfolgte der Eintrag des letzten Meistersängers in die Liste. Der Wackre hörte auf den Namen Maier. . . .

Wenn wir in *Hans Sachs* nur die Verkörperung des Meistersängertums sehen, so geschieht diesem damit zuviel, jenem zu wenig Ehre. Sachs war nie mehr als ein bloßer Meistersänger. Ist auch sein Versbau oft nachlässig, hat er auch kein Gefühl für die Notwendigkeit der Uebereinstimmung von Inhalt und Form, ist seine ästhetische Bildung auch nur gering, so war er doch ein fruchtbarer Dramatiker, beherrschte er alle Stoffgebiete, gewann er jeder seine Zeit bewegenden Frage tiefe Teilnahme ab. Wir empfinden durch die rauhe äußere Hülle sein warmes Gefühl, schätzen ihn als Bewunderer des großen deutschen Reformators, und das besonders, weil er trotz seiner Liebe zur „Wittenberger Nachtigall" sich in all den schweren Kämpfen seines Jahrhunderts die Seele reinhielt von blindem Haß.

Wir sehen Hans Sachsen gerne mit *Goethes* Augen, wie er am werkfreien Sonntage sich einen Tempel der Kunst erbaut, wie ihm die Muse naht und ihn zum Dichter weiht; wir lieben seinen offenen Sinn, seine Ehrbarkeit und Schlichtheit, freuen uns, wie seine gesunde Natur ihn sicher durch das Weltwirrwesen geleitet. So ist er uns geradezu ein Lehrer deutscher Art geworden. Sachs hat sich als wahrer Freund alles Hohen und Edlen bewährt, und so wie er die Dinge sah, das Gute liebend und das Schlechte verfolgend, so hat er all das seiner Mitwelt zu erschließen gewußt.

Als hundert Jahre nach Hans Sachsens Tode durch die Greuel des Dreißigjährigen Krieges Deutschland verwüstet, als die jammervolle Nachäffung welschen Wesens Mode geworden war, da galt der Name Hans Sachsens des geradsinnigsten, volkstümlichsten Künstlers, für eitel Spott und Hohn. Doch eine neue Zeit nahte, das deutsche Nationalgefühl begann zu erwachen. Thomasius und Gottsched sammelten Lieder Sachsens, Goethe zeichnete des Altmeisters Bild mit liebevollen Strichen. Je mehr im Zeitalter der Romantik der Blick in die deutsche Vergangenheit tauchte, um so leuchtender hob sich die ehrwürdige Gestalt des Nürnbergers empor, und als man die Feier seines 400. Todestages festlich beging, da hallte sein Name als der eines der Besten von tausend Lippen wider. Seither hat auch Sachsens Kunst wieder Boden gewonnen: die derben, prächtigen Fastnachtsspiele haben, von Studenten aufgeführt, an gar manchem Orte ihre Wirkung aufs neue erprobt.

Wir sehen heute gerne Sachs so, wie ihn *Richard Wagner* dargestellt hat. Wagners Werk lehnt sich an einige Vorgänger an, denen wir mit einigen Worten näher treten wollen: *J. L. Deinhardsteins* Schauspiel Hans Sachs (1827 zuerst aufgeführt) und *Philipp Regers* und *Albert Lortzings* Oper des gleichen Namens vom Jahre 1840. *Deinhardsteins* Drama spielt um 1517, also in Sachsens jugendlicher Manneszeit. Seinen Inhalt bildet des Meisters Werben um Kunigunde, die Tochter des Goldschmieds Steffen. Sein Rival ist Eoban Runge, eine lächerliche Figur, das erste Vorbild Beckmessers. Sachsens Traumlied bei Wagner erinnert an den Monolog des Meisters bei Deinhardstein, sonst hat das Drama für Wagner keine große Bedeutung gewonnen. Unsere Zeit hat für Deinhardsteins Dichtung kein Verständnis mehr; seine Technik ist veraltet und kindlich, das dramatische Gefüge im ganzen wenig bedeutend. Doch soll man sie nicht gering achten wie das die Wagneriten tun und nicht vergessen, daß Goethe die Schöpfung mit ehrenden Worten auf die Bühne begleitet hat.

Bedeutsamer zeigt sich der Einfluß der *Lortzingschen Oper* auf Wagners Werk. An Sachsens Seite erscheint der Lehrbube Görg, der wie David Meistersinger werden will. Seine Geliebte Cordula kann als Vorbild Magdalenens gelten. Görg will ein Gedicht seines Lehrherrn, das ihn ein Zufall finden läßt, für sich verwenden. In einem Monologe Sachsens bei Lortzing wechselt allerlei philosophisches Erwägen mit Handwerksarbeit. Auch für die Entstellung des entwendeten Liedes findet sich in der älteren Oper das Vorbild. Musikalisches ist aus Lortzings Werk in das Wagners nur ein einziges Motiv übergesprungen. Ob übrigens Wagner das ältere Werk gekannt hat, ist nicht nachzuweisen. So wenig innerliche Berührungspunkte nun auch beide Opern haben mögen und so sehr die Lebensgänge und Lebensanschauungen Lortzings und Wagners voneinander verschieden sein mögen, so dürfen wir doch auch das ältere Werk ein grunddeutsches nennen: Lortzing gab sein Bestes auch hier in der Anlehnung an das deutsche Volkslied, an jene Gefühlssphäre, der das Beste des deutschen Meistergesanges entstammte; war er auch weit davon entfernt, die kulturgeschichtliche Erscheinung des Meistergesanges in ihrer ganzen Bedeutung wie Wagner erfassen zu können, so setzte er doch mit seinen Mitteln dem deutschen Gemüts- und Empfindungsleben der Vorzeit ein in gar manchem Zuge erfreulich wirkendes Denkmal. Deutschen Bürgersinn — ihn haben beide Meister verherrlicht.

Wagners Werk geht auf das Jahr 1845 zurück. Er wollte damals aus dem Stoffe ein Satirspiel zum „Tannhäuser" machen. Durch E. T. A. Hoffmanns Meister Martin, der Küfer, und seine Gesellen war seine Teilnahme für die Nürnberger Zünftler geweckt worden. Aber erst verlangte „Lohengrin" seine volle Arbeitskraft. Später legte der Meister seinen Freunden den Plan des neuen

Werkes so dar: Sachs erschien ihm als letzte Erscheinung des künstlerisch schaffenden Volksgeistes, er stand im Gegensatz zu der meistersingerlichen Spießbürgerschaft mit ihrem drolligen tabulatur-poetischen Pedantismus, dem er in der Gestalt des Merkers einen durchaus persönlichen Ausdruck gab. Ein Aufenthalt in Nürnberg ließ die Liebe zur Vergangenheit der Stadt mächtig auflohen und abermals ward der Plan geändert. An die Stelle der ursprünglichen Ironie trat ein Zug von Resignation; Hans Sachs ward ihr Träger und das Ganze wurde in die Höhen befreienden Humors gerückt. Nur als Mensch resignierte Sachs jedoch, indem er die Liebe zu Eva niederkämpfte; als Künstler strebt er vorwärts, erkennt er die Schranken der Zunft, begrüßt das neue Ideal der künstlerischen Freiheit, den Ausgangspunkt der romantischen Kunst, wahrt aber auch seinen Zunftgenossen das Verdienst, mit ihren Mitteln deutsches Wesen gegenüber welschem Tand hochgehalten zu haben. Wer Wagners Entwicklungsgeschichte kennt, wird wissen, daß in dieser Gestaltung der Vorgänge und Charaktere sein eigenes Leben bedeutungsvoll hineinspielt.

In Sachs verkörpert sich, so wie Wagner ihn darstellt, die Summe der geistigen Bildung seiner Zeit. Sachsens Wesen ist Freiheit, sein klarer Geist, dem sich milder Humor eint, erhebt ihn über den Weltenwahn, den Wagner im Sinne Schopenhauers künstlerisch auffaßt. Sachs überblickt die Kluft zwischen der philiströsen Beschränktheit seiner Zunftgenossen und dem Volke selbst. Wir wissen, wie Wagner im Volke den eigentlichen Künstler sah, wie ihm nicht historische Dokumente, sondern Mythe und Sage das innere Leben der Völker schrieben. So ist es nur folgerichtig, wenn Wagner das Nürnberger Volk instinktiv den zwischen Sachs und der Zunft klaffenden Gegensatz fühlen, und gegen Regel und Zwang Partei ergreifen läßt.

Sachsens Gegner ist nicht die Zunft, sondern Beckmesser, der übrigens Träger eines historischen Nürnberger Namens ist. Er, die Verkörperung der Regel, ein reaktionärer, steifer, von Bosheit nicht freier Gesell. Die Zeit, in der die Gestalt in Wagners Gedanken reifte, erlebte kräftige Entladungen der Parteigegensätze um seine Person. Der Meister als Mittelpunkt der neudeutschen Kunst mußte in dem Bewußtsein, das Echte aus der Kunst der Vergangenheit rückhaltlos anzuerkennen, alles um seiner selbst willen geübte Formelwesen, das bloße Wiederkäuen vorgedachter Gedanken in pedantisch abgezirkelten Formen auf das tiefste verachten. Aber der Parteimann Wagner hat dem Künstler hier doch einen bedenklichen Streich gespielt: Beckmesser, wie Wagner ihn geschaffen hat, ist Karikatur, ist eine Erscheinung geworden, die aus der Gesamtheit der Meistersinger in unbegreiflicher Weise herausfällt.

Mit Recht unterließ es Wagner, die einzelnen Vertreter der bürgerlichen Kunst scharf zu individualisieren; das war in der geschichtlichen Grundlage des Werkes, ebensowohl wie im Plane seines ganzen Stückes, begründet. So durfte auch die Kunst als solche nicht in unversöhnlichen Gegensatz zu Sachs gestellt werden, denn ihre Vertreter waren ihm das, was sie als historische Personen gewesen sind: Hüter des Deutschtums, Schützer idealen Sinnes inmitten einer leidenschaftdurchtobten, neuen Idealen mit Macht zustrebenden Zeit.

Für manche Stimmung in Wagners Werk ist Goethes herrliches Gedicht, Hans Sachsens poetische Sendung vorbildlich gewesen; die Singschule wurde auf Grund des alten Wagenseilschen Buches, einer, wie schon erwähnt, historisch durchaus nicht einwandfreien Quelle, dargestellt. Auch Jakob Grimms Schrift vom Jahre 1811 beeinflußte Wagner vielfach. Das historische Grundmotiv des Werkes und Wagners tiefe Beziehungen zur Romantik lassen es nicht wunderlich erscheinen, daß die romantische Kunst so lebhaften Widerhall in der Oper fand: die Chronik des Werkes wird ja zum wesentlichen durch den Gegensatz zwischen Zunftzwang und romantischer, d. h. individueller Freiheit bedingt. Auch die Mischung von bürgerlicher Behäbigkeit und buntfarbiger, derber Realistik ist romantisches Eigengut. Wir können derlei Schritt für Schritt in der Sprache wie in der Musik des Werkes verfolgen. Was jene anbetrifft, so ist sie in Knittelversen von acht bis zehn Silben mit Endreimen gehalten und durch altertümelnde Wendungen der Ausdrucksweise Sachsens selbst angenähert.

Wagners Meistersinger - M u s i k wird niemals bis zu dem Grade „volkstümlich" werden, wie die zu „Tannhäuser" und „Lohengrin". Trotz aller Melodik fehlt ihr, von einzelnem abgesehen, die leichte Sangbarkeit, die den früheren Werken eignet. Auch die Ausbildung der besondern dramatischen Technik kommt hinzu, die dort erst im Erstehen ist. Aber die „Meistersinger" genießen als Ganzes die größeste Volkstümlichkeit. Und so ist das gesamte Werk einheitlich gestaltet, so zwingend scharf ist die Art der gegensätzlichen Gruppen gezeichnet, so ist die Oper Ausdruck deutscher Kunst- und Lebensauffassung, so glücklich ist ihr Aufbau, so menschlich wahr und gewinnend ihre ganze Erscheinung, daß die „Meistersinger" auch das Ausland mehr als eine andere Schöpfung Wagners erobern konnten. Wer der Musik nachgeht, wird auch hier wieder, wie immer bei Wagner, entsprechend der Wesenheit der handelnden Personen, grundsätzlich verschieden geartete musikalische Grundmotive finden. Aber der Gegenstand brachte es mit sich, daß Wagner zu ganz anderen Mitteln der musikalischen Gestaltung greifen mußte als im „Tristan": nicht ein einzelner Mann war der Held, vielmehr eine in hergebrachten Vorurteilen und Anschauungen erstarrte, an sich ehrenwerte und brave Gesellschaftsschicht, der ein Gegenspieler erstand; zwischen beide trat Sachs, der wie Wotan im „Ring" nach und nach zum geistigen Mittelpunkte der Vorgänge erwuchs. Diese Verhältnisse bedingten gewisse Anachronismen in der musikalischen Arbeit; allein die Koloraturen Kothners haben mit dem alten Meistergesange nichts zu tun, sie sind Nachahmungen von Eigentümlichkeit des Stiles aus Händels Zeit. Griff Wagner auf ihn und nicht auf die meistersingerlichen „Blumen" zurück, so ist das durch die künstlerische Freiheit gar wohl zu begründen: es galt für ihn, das Schablonenhafte als solches zu treffen, so, daß der Angriff allgemein faßbar wurde. Die meistersingerliche Technik aber lag dem Verständnisse des Publikums fern. Die Oekonomie des Werkes bedingt ferner ausgiebige Verwendung des polyphonen Stiles, in dem Wagner wahrhafte Großtaten wirkt. Das Orchester ist das Beethovens, das er um eine Trompete, Tube, Harfe und einige Bühneninstrumente vermehrte. Mit allem dem erzielt Wagner einen nicht genug anzustaunenden Ausdrucksreichtum an Harmonien und Rhythmen, wie an Durchdringung gegensätzlicher Momente. Aber auch wer das Riesenwerk von formalen Gesichtspunkten aus mißt, wird nicht aufhören, es bewundernd zu preisen, wie denn Wagner überhaupt viel mehr Formenkünstler ist, als bislang zugestanden wurde. Ja, das Werk kann geradezu als Apotheose der Notwendigkeit strenger Form auch im Ausdrucke romantischen Ueberschwanges gelten, denn Walters Preislied selbst, so frei seine Melodie sich aufschwingt, ergießt sich ja in der alten, ehrwürdigen Form der Musiksprache der Meister selbst.

Eine Analyse der Musik der Oper kann ich an dieser Stelle nicht geben. Nur noch einige Bemerkungen seien dem Gesagten beigefügt. Im Drama soll, so ist die herkömmliche Anschauung, die Person seines Schöpfers hinter den Gestalten seiner Phantasie verschwinden. Es war die Eigentümlichkeit Wagners, daß er mit einer beispiellosen Leidenschaftlichkeit im Empfinden seiner Geisteskinder aufging. Er konnte seine Werke nicht früher schaffen, als bis er sein Empfinden ganz mit dem seiner Gestalten in Uebereinstimmung wußte. Das erklärt die schroffen Gegensätze zum Teil auch seiner menschlichen Art, jenen dumpfen Druck, der ihn oft niederzuschmettern drohte und den sieghaften Optimismus, der ihn mit Allgewalt plötzlich wieder auf die Höhen frohen Schaffens zu führen vermochte.

Man weiß, wie persönliches Erleben am „Tristan" wirkte, weiß, wie Wagner es als ein persönliches Leid empfand, als er den jungen Siegfried verlassen mußte. So sind auch die Meistersinger ein ganz persönliches Werk trotz der objektiven dramatischen Gestaltung. Er selbst ist Walter, er auch Hans Sachs. Und wenn dieser jenen am Schlusse zurechtweist und dem eifernden Neuerer das Lob der alten Kunst singt, so widerruft Wagner selbst das, was er einst im jugendlichen Draufgängertume gegen die Alten gesagt und gesündigt hatte. An sich selbst hatte er erfahren, daß das Leben, sei es das des Einzelnen, sei es das der Kunst, niemals ein sprunghaftes ist, wenn es ein rechtes ist. Auf der Höhe des Lebens angelangt, fühlte er den Zusammenhang, der ihn mit der Vorzeit verband. Die Kunst der Vergangenheit mit den eigenen Künstler-Idealen in die höchste harmonische Verbindung zu bringen, schuf er seine Meistersinger. Nicht äußerlicher Zwang leitete ihn dabei, keine doktrinäre Absicht. Was er im eigenen harten Lebenskampfe errungen, das stellte er froher Zuversicht neben das, was uns die Vergangenheit an großer Kunst und sittlicher Kraft geschenkt und überliefert hat. Wer die alte, längst abgestorbene Kunst des Meistergesanges vom Standpunkte unseres eigenen Künstler-Lebens aus würdigen wollte, würde ihr nicht gerecht werden. Dazu gehört eine besondere Schulung, besonderes Wissen. Keine menschliche Kraft wird die toten Weisen wieder zum Leben bringen. Aber die Meistersänger selbst können uns Lehrer, Vorbild werden. Sie haben wackere sittliche Arbeit geleistet, haben ihre bürgerlichen Berufe treu erfüllt und sich das Leben durch die Kunst verschönt. Was sie wirkten, schufen sie aus sich selbst heraus und begehrten fürstlicher Gnaden und Huld nicht. Und das hat am Ende ja nur höchsten Wert, was sich Einer aus eigenen Mitteln erarbeitet und was ihn befähigt, dem Leben des Alltags ein anderes ausgleichendes an die Seite zu stellen, das die Seele hebt und das Gemüt empfänglich stimmt für idealen Besitz.

Ein unbekanntes „Lohengrin"-Szenarium von Wagner.

Vorbemerkung der Red. Wir geben im folgenden einen Inszenierungsplan Wagners zum „Lohengrin" wieder, der, von Paul Bekker zuerst in der „Frankf. Ztg." veröffentlicht, jetzt dadurch noch besonderes zeitgemäßes Interesse beansprucht, als im Deutschen Opernhaus zu Berlin Direktor *Hartmann* den Versuch machte, das veröffentlichte Szenarium Wagners für die Einstudierung praktisch zu verwerten. Unser Berliner Musikreferent *Georg Schünemann* schreibt dazu: „Wer Wagners Anweisungen genauer liest und über dem Einzelfall nicht das Typische seiner Anordnungen vergißt, wird schwer begreifen, warum Wagners Gesamtplan nur zum Teil in die Praxis umgesetzt wurde. Es ist in den Aufführungsbestimmungen, auf deren Ausführung Wagner durchaus bestand, jede Einzelheit bis ins Kleinste hinein durchdacht, jede Szene entwickelt sich lebensvoll natürlich, kaum zeigt sich irgendwo eine Schwierigkeit. Die wichtigste Neuerung, die Wagner unseren Aufführungsmethoden gegenüber anordnet, ist die Terraingliederung im zweiten Akt. Kemenate und Pallas liegen höher als der Burghof, während ein breiter, terrassenartiger Weg, der vom Söller im ersten Stock der Kemenate ausgeht, am Pallas vorbei zum Münster führt. Dadurch wird der Brautzug übersichtlich gegliedert und auch wirkungsvoller in Szene gesetzt, ebenso gewinnt die Chorszene der brabantischen Edlen, die sich im Burghof versammeln, um dem vor dem Pallas stehenden Heerrufer zuzuhören. Diese Bühnengestaltung hatte Hartmann beibehalten, so daß sich eine natürliche Entwicklung des großen Aufzugs und der Chorszenen ergab. Das von Wagner verlangte Turmtor war weggefallen, wodurch die Ankunft der Mannen und Edlen in der ersten Szene nach dem Morgenlied der Wächter (die vom Turm herab blasen sollen) nicht nach dem Wunsche Wagners ausfiel. Im ersten und letzten Akt waren Wagners Anweisungen nur in wenigen Punkten eingehalten, so bei der Aufstellung des Chors in der Einleitungsszene, der auf einem zur Seite mählich ansteigenden Rasenboden postiert wird, und bei dem feierlichen Abmessen des Kampfplatzes, wo Wagner jeden Schritt mit der marschartig schreitenden Musik in Einklang bringt. Die Ankunft Lohengrins, auf die Wagner großes Gewicht legt, mißglückte. Man sah von vielen Plätzen aus nur die Helmspitze Lohengrins, da der im Hintergrund stehende Chor jede Aussicht versperrte. Auch die romantische Landschaft im Hintergrund, die Wagners Zeichnung andeutet, blieb fort. Es war also nur ein Versuch, den Hartmann mit dem Szenarium unternahm, da er aber in den Teilen, die den Forderungen des genialen Bühnenpraktikers Wagner entsprachen, in vollem Umfang die Ueberlegenheit des älteren über die bisherigen Inszenierungspläne bewies, ist zu hoffen, daß wir einmal den „Lohengrin" so auf der Bühne sehen, wie ihn Wagner für die Weimarer Uraufführung inszeniert wissen wollte."

Soweit der Berliner Berichterstatter. Wir verweisen auf den Artikel *Paul Marsops* zur „Lohengrin"-Inszenierung in Straßburg (Heft 7) und lassen Wagners Inszenierungsplan folgen.

* * *

„Liebster Liszt! Ich schicke Dir hiermit die versprochenen Anweisungen zur Aufführung des Lohengrins: verzeihe mir, wenn sie zu spät kommen — ich habe erst kürzlich erfahren, daß Du mit so liebenswürdiger und schneller Bereitsamkeit auf meinen Wunsch, diese Oper aufzuführen, eingegangen bist.... Da ich erfahre, daß Du den Lohengrin schon am 28. August aufführen willst, so eile ich, jetzt wenigstens mit meiner Sendung nicht mehr im Rückstande zu bleiben, und behalte mir vor, auf einiges andere in einem späteren Briefe zurückzukommen.

Zunächst habe ich mich, in der Beilage, über die Scene und Decorationen ausgelassen. Meine deshalb entworfenen Zeichnungen werden Euch großes Vergnügen machen: ich zähle sie zu den gelungensten Schöpfungen meines Geistes; wo mich die Technik etwas verließ, werdet Ihr mit der Absicht vorlieb nehmen, die ihr aus der literarisch abgefaßten Erklärung errathen werdet. Der Baumschlag machte mir — für jetzt unüberwindliche Schwierigkeiten, und wenn jedem Maler die Perspektive solchen Schweiß entpreßt wie mir, so ist die Malerkunst durchaus kein leichtes Metier zu nennen. — Im übrigen habe ich bei meinen Bemerkungen dringend auf die Partitur verwiesen, in welcher ich — weit ausführlicher und bestimmter als im Textbuche — die szenische Handlung im Einklang mit der Musik vorgezeichnet habe. Der Regisseur hat sich demnach auf das Genaueste mit der Partitur — vielleicht nach einem Auszuge derselben — zu verständigen.

Ueber das Orchester habe ich Dir ebenfalls einige Bemerkungen aufgezeichnet."

So schreibt Wagner am 2. Juli 1850 aus *Thun* an *Franz Liszt*, der in Weimar die Uraufführung des *„Lohengrin"* für die Festvorstellung zu Goethes Geburtstag am 28. August 1850 vorbereitete. Bekker bemerkt: Dem Herausgeber des Briefwechsels, *Erich Kloß*, ist es anscheinend nicht aufgefallen, daß Wagner hier eingehend und mit humorvollem Stolz von Zeichnungen als den „gelungensten Schöpfungen" seines Geistes, von den Schwierigkeiten des Baumschlags, den mühevollen Künsten der Perspektive und von einer literarischen Erläuterung spricht. Kloß hätte sonst wohl in einer Anmerkung erwähnt, daß von diesen Anweisungen Wagners über die szenische Gestaltung des „Lohengrin" leider bis jetzt nichts bekannt geworden ist, daß sie also entweder noch im Archiv der Weimarer Bühne vorhanden sein müssen oder durch ein Mißgeschick verschleppt und verloren gegangen sind. Daß sie dem Adressaten richtig zugestellt und von ihm benutzt wurden, läßt ein Brief Liszts an Wagner (Juli 1850) erkennen, in dem Liszt meldet, daß *Genast*, der damalige Regisseur des Hoftheaters, „suivra avec chaleur et énergie vos indications par rapport à la mise en scène." Ein ähnlicher Hinweis findet sich in einem Brief Liszts vom August 1850.

Das Szenarium ist also in Weimar angekommen und für die Aufführung (für deren Ausstattung die fabelhafte Summe von fast 2000 Talern ausgeworfen wurde, „ce qui ne s'était jamais, de mémoire d'homme, pratiqué à Weymar") benutzt worden. Wo ist es geblieben? Vor etwa Jahresfrist legte mir der bekannte Frankfurter Autographensammler *Karl Meinert* neun Blatt Photographien vor: drei Dekorationsskizzen und sechs Seiten Handschrift — die zusammenhängende und vollständige Inszenierungsskizze, wie Wagner sie erwähnt, mit Baumschlag und Perspektive. Meinert hatte sie, wenn ich mich seiner Worte recht erinnere, aus dem Nachlaß Genasts erworben, der sie als persönliche Erinnerung an die Uraufführung des „Lohengrin" für sich aufbewahrt haben mochte. Das Original war indessen nun nicht mehr in Meinerts Händen, er hatte es gelegentlich einer früheren Auflösung seiner Sammlung nach England verkauft, und zwar an Mrs. *Burrell*, die Herausgeberin des dokumentarischen Prachtwerkes „Richard Wagner". Mrs. Burrell mochte die Absicht haben, bei der künftigen Fortführung ihres Unternehmens auch die „Lohengrin"-Skizze zu veröffentlichen, sie starb jedoch, bevor sie ihren Plan verwirklichen konnte und in ihrem Nachlaß muß heute noch Wagners Handschrift der „Lohengrin"-Inszenierung

ruhen. Meinert aber hatte vor dem Verkauf das ganze Autograph photographieren lassen und diese Photographien gelangten nach seinem Tode in den Besitz des Hofjuweliers Herrn *Louis Koch* in Frankfurt.

Es sei noch bemerkt, daß das Format der Handschrift sich nach den in kleinem Quartformat gehaltenen Photographien nicht mit Sicherheit bestimmen läßt, vielleicht ist die Nachbildung etwas verkleinert. Die drei Dekorationsskizzen sind ebenso groß wie die beschriebenen Blätter, deren Umfang etwa der hier vorliegenden Reproduktion der Skizze zum zweiten Akt entspricht. Die beiden anderen mußten aus technisch-praktischen Gründen hier auf einen kleineren Raum gebracht werden. Sie standen augenscheinlich auf einzelnen Blättern. Die anderen Zeichnungen sind hier gleichfalls verkleinert, im übrigen genau entsprechend der Vorlage dem Text eingefügt. Die Wiedergabe des in lateinischer Schrift gehaltenen, wie bei Wagner stets klar und deutlich lesbaren Textes entspricht der Orthographie des Originals.

Ueber den Inhalt von Wagners Anweisungen ist zunächst nur zu sagen, daß er gegenüber allen anderen szenischen Anordnungen, einschließlich der Bayreuther, ein unerreichtes Muster von klarer Uebersichtlichkeit, Zweckmäßigkeit und plastischer Gegenständlichkeit bedeutet. Es gibt kaum einen Inszenierungsplan, der es ermöglichte, jede Phase der Handlung mit so unverkennbarer Deutlichkeit hervortreten, auch das scheinbar Nebensächliche zwanglos motivieren zu lassen, und der dabei doch so bildhaft anschaulich wirkt, wie dieser Entwurf Wagners. Namentlich der Aufbau der Bühne im zweiten Akt, die Annahme des bergig sich hebenden Terrains mit dem in natürlicher Steigung zur Kemenate emporführenden, von den Erbauern der Burg benutzten Weges gibt der Gestaltung des ganzen Bildes im Gegensatz zu dem meist künstlich zusammengestoppelten Vielerlei unserer Theater eine unmittelbar einleuchtende szenische Einheitlichkeit und überzeugende Gliederung. Auch für den ersten Akt sind Wagners Anweisungen über die Terraingestaltung besonders wichtig. Daß der Bayreuther Steinaltar nirgends angedeutet ist, bedarf kaum der Erwähnung, nach Wagners Vorschrift soll vielmehr der König, abweichend von der heut an den meisten Bühnen üblichen Sitte, beim Gebet den Platz des Heerrufers in der Mitte des Kampfringes einnehmen. Der Steintisch, an dem der König unter der Eiche Gericht hält, kommt heute kaum irgendwo zur Verwendung. Ueber alles übrige gibt Wagners nachfolgende „literarisch abgefaßte Erklärung“ erschöpfende Auskunft.

* * *

Besondere bemerkungen für die Scene.

Zum ersten akt. Bühne.

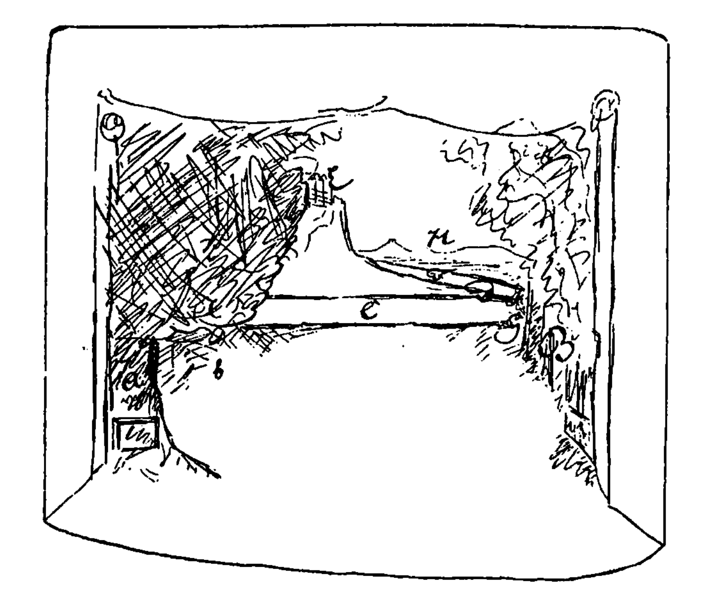
A. alte eiche; auf der wurzel- und rasenerhöhung an ihrem stamme steht ein sehr einfacher steintisch, auf welchem der könig gericht hält.

B. baumgruppen. nach den seiten zu aufsteigender rasenboden, wie links (b) ebenfalls, sodaß der eigentliche scenische mittelraum tiefer als die seiten- und der flußuferrand erscheint. (Durch dieses aufsteigen nach den seiten und dem hintergrunde zu gruppieren sich die männerchöre während der feierlichen Handlungen vorteilhaft.)

C. Die Schelde, von rechts herfließend. (rechts und links immer vom Zuschauer aus genommen.)

D. Landzunge, zwischen die biegung des flusses vorgehend und nach der burg zu aufsteigend.

E. Burg von Antwerpen — fern.



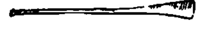
F. Die Schelde in größerer entfernung, von links herfließend. hier gewahrt man Lohengrin zuerst im kahne ankommend; der nothwendigen täuschung wegen muß hier Lohengrin von einem kinde, in einem verhältnismäßig kleinem kahne stehend, dargestellt werden. Erst nach einem kurzen verschwinden dieses Kindes hinter den bäumen rechts, kommt der darsteller des Lohengrin selbst im größeren nachen (und mit dem größeren schwane) von rechts her auf der vorderen Schelde zum vorscheine.

G. Punkt, von welchem aus das erscheinen Lohengrins von dem chore zuerst wahrgenommen wird.

H. Fernster hintergrund: flache gegend, unterbrochen durch einzelne hügel mit burgen.

Scene I. Sehr einfache kleidung aller, auch des königs, ohne allen prunk: halbe kriegskleidung, wollene mäntel: alles ernst und schlicht gehalten. —

— Die Instrumente der 4 heerhornbläser müssen besonders angefertigt werden: sie spielen durch die ganze oper eine nicht unwichtige Rolle, und weder unsere modernen trompeten, noch auch posaunen, würden, dem charakter des ganzen angemessen, schicklich zu gebrauchen sein. Es müssen dieß 4 messingene, lange, posaunenartige instrumente sein, von der allereinfachsten form, ungefähr wie wir sie auf kirchengemälden von den auferweckungsengeln geblasen sehen.



Sie haben nur in C zu stimmen, und bedürfen bloß der noten:

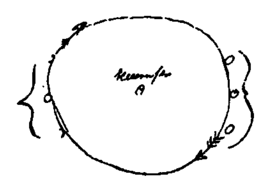


also dem umfang der alt-posaune, nur müssen sie länger sein als eine solche. (die verfertigung dieser instrumente kann — ihrer größten einfachheit wegen — unmöglich kostbar sein; auch können sie ja sonst, als scenischer schmuck, oft weiter verwendet werden. — Die bläser dieser instrumente müssen ihre stellen unbedingt auswendig lernen, damit sie nicht durch vorgehaltene notenblätter stören: da sie fast immer dieselbe — sehr einfache musikalische stelle zu blasen haben, brauchen sie sich nur die eintritte zu merken, die ihnen vom dirigenten leicht noch jedesmal durch einen wink angezeigt werden können.)

Scene III. Das abmessen des kampfplatzes, der 16 schritte im umfang haben soll, geschieht folgendermaßen: — der heerufer steht bereits in der mitte; die 3 Kampfzeugen für Lohengrin schreiten (sogleich mit dem eintreten des marschartigen thema's der bässe) von links — der Seite des königs —, die 3 kampfzeugen für Friedrich ebenso von rechts — der seite der Brabanter — in der weise nach der Richtung des zu bestimmenden kreises (als dessen mittelpunkt sie beständig den heerrufer im auge behalten) vor, daß sie mit den ersten 8 Takten, auf deren jeden sie allemal einen schritt machen, gerade ihre gegenseitigen stellungen ausgetauscht haben. Nämlich:

Ausgangsstellung:

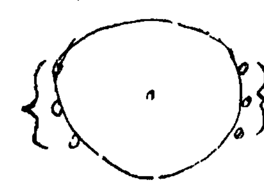
3 kampfzeugen für Lohengrin.



3 kampfzeugen für Friedrich.

Stellung mit dem 8ten takte:

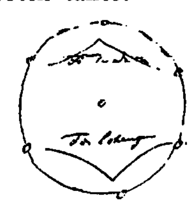
Für Friedrich:



Für Lohengrin.

Von da an schreiten sie — auf jeden takt wiederum einen schritt — in derselben richtung so vor, daß mit dem 16ten takte der kreis gebildet ist, nachdem der jedesmalige dritte kampfzeuge zunächst — mit dem vierten schritte, sodann der zweite — mit dem sechsten schritte, endlich der erste — mit dem achten Schritte eine feste stellung einnimmt.

Stellung mit dem 16ten takte:



In dieser stellung strecken sie die speere nach einander aus, indem sie mit den spitzen den nebenmann an der schulter

berühren, und stoßen sie sodann, mit dem 18ten takte, mitten zwischen sich in den boden — worauf sie selbst sogleich in ihre ausgangsstellung beiseite treten. — In der mitte des durch die speere jetzt abgesteckten kreises steht nun der heerrufer, und wendet sich an die versammelten und an die kämpfer: dann tritt er aus dem kreise zurück, und seine stellung nimmt sogleich der könig, von seinem sitze unter der eiche herabschreitend, ein. — Alles folgende ist genau in der partitur angegeben.

Zum zweiten akte. Bühne.

A. Der palas (männersaal); thurmähnliche gebäude, — sehr alterthümlich; gemäuer noch aus der römerzeit.

B. Thurmthor, auf seiner höhe blasen — in der 3ten scene — die zwei wächter das morgenlied. Durch das, später geöffnete, doppelthor führt der weg, an einer niederen mauerbrüstung im hintergrunde vorbei, die burg hinab in die stadt. Rechts ab von diesem thurme geht es in das innere der burg: von hier her treten in der dritten scene zuerst die dienstmannen, dann andere burgbewohner auf, während andere brabantische edle durch das geöffnete thor selbst von unten — der stadt her, aufsteigen.

C. Portal des münster (byzantinisch): stufen davor.

D. Die kemenate (wohnung der frauen). Sie erscheint nach der bühne zu ebenfalls thurmartig. Elsa's wohnung befindet sich in dem ersten stocke: zu dem untergeschosse führt nur eine schmale thüre in den burghof heraus, — gewöhnlich nur für die dienerschaft: in der 2ten Scene tritt aber auch Elsa mit zwei mägden durch sie auf, um auf dem schnellsten wege zu Ortrud zu gelangen. Der vornehmere eingang zu der frauenwohnung ist im ersten stockwerke durch eine weitere pforte, welche auf den söller herausführt. Durch sie tritt Elsa in der zweiten scene zuerst auf. Der söller geht rings um das thurmartige gebäude (von welchem man einen zusammenhang mit einem weitläufigeren gebäude nach links zu annehmen muß) herum, und führt nach hinten zu (dem zuschauer zunächst nicht sichtbar) auf

E. einen breiten terrassenartigen weg, welcher, an der rund sich biegenden burgmauer hin, abwärts — zuerst nach dem palas, und von da — an diesem vorbei — wieder abwärts sich senkend, bis zum thurmthore hin führt. Vor dem palas bildet dieser weg eine, etwas nach vorn sich ausdehnende terrasse, von welcher besondere stufen wiederum unmittelbar nach dem burghofe hinabführen. Das höhenverhältnis des terrains ist daher folgendes: — das thurmthor und der münster stehen auf gleicher ebene mit dem eigentlichen hofraume; der palas steht auf einem, um 4 fuß höherem terrain; der erste stock der kemenate muß aber um 10 fuß höher als der hofraum liegen.

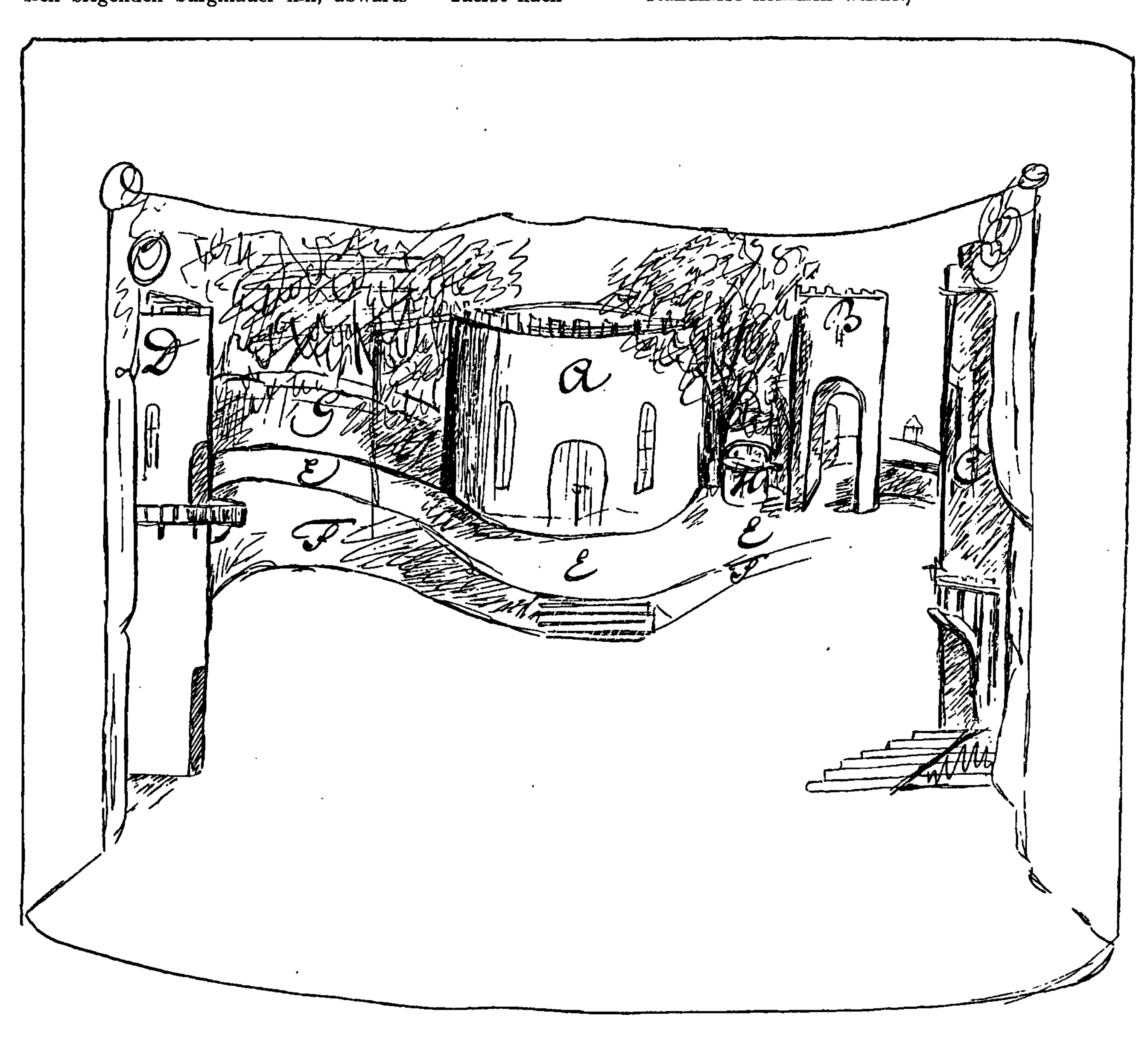
F. Die steigung vom thurmthore bis zum söller der kemenate ist durch natürliche gestaltung des felsigen bodens hervorgebracht, welche von den erbauern der burg — nicht geebnet, sondern der art sogar benutzt worden ist, daß die wände (F. F.) nur wenig künstliches mauerwerk, dagegen meistens die natürliche, nackte felsgestaltung zeigen, aus welcher mannigfach gesträuch und wilde blumen hervorgewachsen sind. Die stufen von dem palas herab sind noch in felsen gehauen, wogegen die stufen zum münster künstlich gemauert sind.

(Auf diesem wege nun schreitet der zug der frauen mit Elsa, in der 4ten scene, auf die in der partitur genau angegebene weise, aus der pforte der kemenate herab: — die herausgetretenen verschwinden, in dem sie links den rundherumgehenden söller entlang schreiten, auf einige augenblicke dem auge des zuschauers, und erscheinen ihm dann auf dem wege erst wieder).

G. Burgmauer, mit runder Biegung von der kemenate bis zum palas hinab sich senkend. Mächtiges laubwerk einer großen linde — die außerhalb der mauer im burggarten steht — ragt über die mauer herein, welche selbst von epheu und mauergewächs häufig bedeckt ist.

H. Brunnen: hinter ihm burgmauer, den palas mit dem thurm verbindend. Eine mächtige Linde, die ihre zweige bis über den palas erstreckt, beschattet den brunnen.

(auf der genauen ausführung dieser scene nach der obigen angabe muß bestanden werden, weil ohne dem das plastische der handlung unmöglich zu klarem verständnisse kommen würde.)



S c e n e III. — Der entferntere thurm, von welchem den thurmwächtern auf der scene wie im echo geantwortet wird, muß nach vorn — anzunehmender weise noch über das proscenium hinaus — zur seite links befindlich gedacht werden. Die täuschung ist dadurch zu ermöglichen, daß die zwei trompeter, welche die antwort blasen, auf dem schnürboden, links, an der stelle, wo die vorrichtung zum aufziehen des theatervorhanges angebracht ist, aufgestellt werden: sie wenden die mündung der trompeten nach der Bühne zu; auch können sie sonst noch durch einen bretverschlag so verdeckt werden, daß der schall sehr entfernt klingt. — Das übrige ist in der partitur ziemlich genau angegeben.

* * *

Der h e e r r u f e r verbleibt, so lange er in der scene ist, oberhalb der stufen auf der terrasse vor dem palas, also um 4 fuß über dem männerchore erhöht, zu welchem er herabspricht. Die männer wenden sich, so oft der ruf der heerhörner sie zur aufmerksamkeit auffordert, jedesmal der terrasse zu, indem sie dem publikum den rücken kehren: so oft der heerrufer geendet, wenden sie sich dann lebhaft wieder nach vorn, den ganzen Hofraum einnehmend.

S c e n e V. Mit Lohengrin und dem könig treten „sächsische grafen und edlen“ — singende personen — auf. Da zu der vorhergehenden männerchorscene alle disponiblen sänger bereits verwendet werden mußten, so ist folgende täuschung auszuführen: — während der scene zwischen Ortrud und Elsa, nachdem alle frauen mit den edelknaben die bühne im vordergrunde erfüllt haben, muß die hälfte des männerchores (der bis dahin nur Brabanter darstellte) unvermerkt die scene verlassen, wogegen eine gleiche anzahl von statisten — in demselben costüme — ihre stelle einnehmen. Die zeit, bis zu dem wiederauftreten der abgegangenen, wird ausreichend sein für diese, um die oberkleidung, kopfbedeckung und sonstige abzeichen des sächsischen königsgefolges anzulegen.

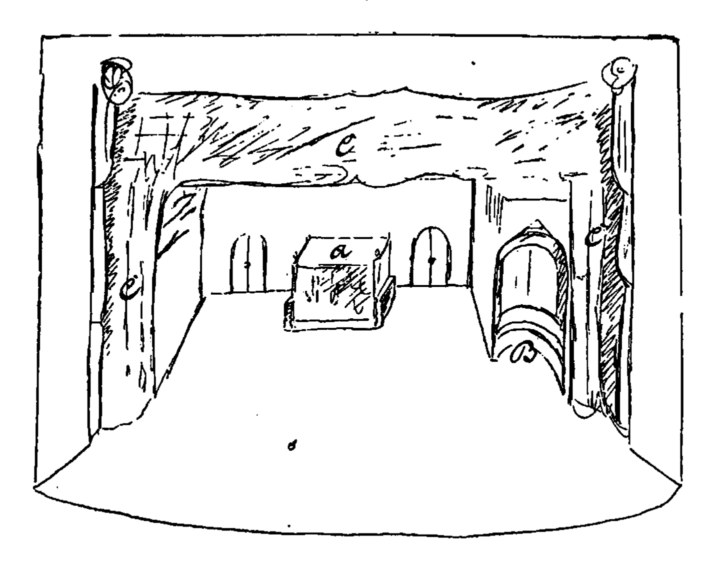
D r i t t e r a k t. Bühne.

D a s b r a u t g e m a c h.

A. Brautbett, von prachtvollen vorhängen eingeschlossen.

B. Thurmerkerfenster, breit, und weit nach dem vordergrunde zugehend: rundum in ihm geht eine breite, gepolsterte sitzbank, auf welcher Lohengrin mit Elsa in der zweiten scene sich niederläßt; durch das geöffnete fenster blickt man dann in eine schöne sommernacht, auf hohes blumengesträuch hinaus.

C. Ein wirklicher — praktikabler — vorhang, welcher am schlusse der zweiten scene, nach der mitte zu, sich schließt. er bleibt dann solange geschlossen, bis die scene dahinter verwandelt ist; dann wird er — wie ein decorationshintergrund — ganz in die höhe hinter das proscenium aufgezogen. — Dieser praktikable, vorhang soll — vom proscenium aus — die scene des brautgemachs so weit verengen, als es zumal auch nötig ist, um bereits schon während dieser scene (also im zwischenakte) die bühne für die folgende dekoration, der wiederholung der scene des ersten actes, mit den seitenterrainerhöhungen u. s. w. vorbereitet halten zu können. Die zeit zur verwandlung darf nicht länger dauern, als in der musik es vorgeschrieben ist. (Das gewöhnliche abräumen und handgreifliche dekorationsverwandeln würde hier aber einen höchst widerlichen eindruck machen, und es ist deshalb auf die beschaffung des bezeichneten vorhanges, aus praktischen wie ästhetischen gründen, zu bestehen.)



S c e n e III. Die ankunft der verschiedenen heerhaufen ist in der partitur genau beschrieben. Die pferde sollen eben nur bis zur coulisse herauskommen und dann, nachdem abgestiegen, sogleich zurückgeführt werden. Müssen die pferde durchaus ganz fortbleiben, so möge ein Versuch gemacht werden, wie wenigstens — bei der jedesmaligen ankunft eines führers — das geräusch eines heransprengenden und haltenden reiters hinter der scene nachgeahmt werden kann. — vor allem möge darauf gesehen werden, daß dieses zusammentreffen von heerhaufen ja nicht auf die maschinenhaft regelmäßige marschweise geschehe, wie es sich von der wachtparade meistens auf die bühne verpflanzt hat. Soviel individuelles leben wie möglich! — Die trompeter brauchen nicht auf die bühne zu kommen; nur die 4 heerhornbläser des königs. —

Gottfried wird von einer jungen schauspielerin dargestellt. Er trägt eine blendend weißglänzende schuppenrüstung. —

* * *

(Das Scenarium muß nicht nur aus dem textbuche, sondern namentlich auch aus der partitur, in welcher — im zusammenhange mit der musik — alles genau angegeben ist, zusammengestellt werden. Auf genaues zusammentreffen der handlungsmomente mit der musik muß über alles streng gehalten werden.)

Richard Heuberger — Eduard Kremser Richard Pahlen †.

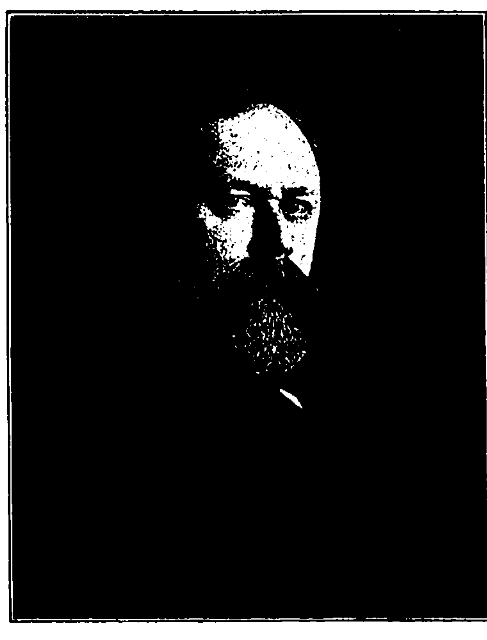
Drei ausgezeichnete und über die Enge ihres Wirkungskreises hinaus berühmte Männer: *Richard Heuberger, Eduard Kremser* und *Richard Pahlen*, sind im Laufe der letzten Wochen in Wien gestorben. Sie waren alle drei keine Koryphäen der Kunst, aber immerhin hochbegabte Musiker und in ihrem Fache das Mittelmaß weit überragend. Die Akademie der Tonkunst hat in Heuberger einen Theorielehrer von geachtetem Namen, der Wiener Männergesangverein in Kremser seinen Ehrenchormeister und verdienstvollsten Dirigenten, die in Wien auftretenden Sänger und Virtuosen haben in Pahlen ihren zuverlässigsten Begleiter verloren.

Richard Heuberger wurde am 18. Juni 1850 in Graz geboren und absolvierte die dortige Technik. Musik studierte er bei Buwa, Hoppe und W. A. Remy. 1876 übersiedelte er nach Wien, wo er zunächst Chormeister des Akademischen Gesangvereins, 1878 bis 1880 Dirigent der Wiener Singakademie war. Auch als Musikreferent der „Neuen Freien Presse“ war er einige Jahre tätig. Schließlich wurde er als Professor an die verstaatlichte K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst berufen. Seine kompositorische Begabung war bedeutend und es war die Tragik seines Lebens, daß ihm der ganz große Wurf nicht gelang. Brahms' Einfluß ist in Heubergers ersten Werken unverkennbar. In Liedern und Chorwerken wurde die Vermählung der liebenswürdig-heiteren Muse des Steiermärkers mit dem tiefsinnigen, schweren Ernst des gebürtigen Norddeutschen gefeiert. Die in jener Zeit entstandenen, Heubergers Satzkunst und kontrapunktisches Können ins hellste Licht rückenden „Variationen über ein Thema von Schubert“ wurden — eine seltene Ehre für einen lebenden Oesterreicher — wiederholt in den Philharmonischen Konzerten gespielt. Das den echten, zärtlichen Schubert-Ton festhaltende Stück wird seinen Schöpfer gewiß lange überleben. Heubergers Weg zur Operette führte über die große Oper, wurde für ihn ein wahrer Dornenweg. Weder das „Abendteuer einer Neujahrsnacht“, noch „Mirjam“, noch „Barfüßele“ vermochten den Erfolg des Tages zu überdauern. Umso nachhaltiger bewährte sich die Wirkung der famosen Operette „Opernball“, die Heubergers Namen mit einem Schlage berühmt machte, ihn weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaustrug. An melodischem Reiz, wienerischen Rhythmen, formaler Durchbildung der reich zuströmenden Einfälle der von Johann Strauß geschaffenen Idealoperette kaum nachstehend, wies die „Opernball“-Musik alle Vorzüge der Textbehandlung und Instrumentation auf, die den meisten von ungerechtfertigter Opernhaftigkeit lächerlich aufgeblasenen modernen Operetten in so hohem Maße abgehen. Diese gelungene Arbeit vermochte Heuberger in seinen späteren Werken („Ihre Exzellenz“, „Der Sechsuhrzug“, „Baby“) nicht mehr zu erreichen. Dieses Gefühl mag den Lebensabend des zuletzt auch körperlich leidenden Mannes getrübt haben, so daß er selbst des ehrlichen Erfolges seiner bekannten Schubert-Biographie nicht recht froh werden konnte. Am 28. Oktober ist Richard Heuberger gestorben. Man wird den Schöpfer der Schubert-Variationen, der „Opernball“-Melodien nicht so bald vergessen.

Eduard Kremser war ein Wiener vom guten alten Schlag, ein Wiener der Geburt nach und in seiner Kunst. Am 10. April 1838 geboren, studierte er bei dem mährischen Musiker Proksch und bei Mälzel, dem Bruder des Metronomerfinders, Musik. Zunächst Chormeister der „Wiener Liedertafel“ und des Leopoldstädter Sängervereins, wurde Kremser 1868 von Herbeck dem Wiener Männergesangverein als Chormeister empfohlen. Wie stark gerade dieser Verein im gesellschaftlichen und auch künstlerischen Leben Wiens seit jeher wurzelt, dürfte bekannt

sein. Die Wellen dieser Bedeutung trugen auch den jungen Kremser empor, drängten ihn immer mehr von der Bahn ab, die seiner kompositorischen Begabung vielleicht entsprochen hätte. Was er in der Stellung eines Chormeisters des Wiener Männergesangvereins bis zum letzten Atemzuge geleistet hat, läßt sich in wenigen Worten nicht erschöpfend sagen. Nur wer ihn bei der Probenarbeit zu sehen Gelegenheit hatte, wird wissen, wie streng und wie gütig dieser Mann sein konnte, wie begeisterungsfähig und selbstlos aufopfernd er war. Aus dem Bedürfnisse, junge Talente zu fördern, Bedürftige zu unterstützen, entsprang seine Idee der Gründung der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger, aus dem Verständnis der Lage unberühmter Komponisten den Verlegern gegenüber die Schaffung des Oesterreichischen Komponistenklubs. In beiden Vereinen nahm Kremser eine dominierende Stellung ein, und es gelang ihm, den Vereinen wachsenden Einfluß, den Mitgliedern wesentliche Vorteile zu sichern. Die Programme des Männergesangvereins hob Kremser durch überzeugte und intensive Schubert-Pflege über das Niveau gewöhnlicher Liedertafelei. Auf fünfzig großen Auslandsreisen war Kremser der Dirigent des Männergesangvereins. Als Komponist errang Kremser große, zum Teil nachhaltige Erfolge. Außer Liedern, Klaviersonaten und einem Klaviertrio erschienen von ihm zuerst einige Bühnenwerke: „Eine Operette", „Der Botschafter", „Der Schlosserkönig". Hauptsächlich aber hat der Komponist Kremser die Chorliteratur um eine stattliche Zahl ernster und heiterer Werke bereichert. „Das Luftschloß", „Hymne an die Madonna", „Weihnachtslied", „Ständchen" und die „Herzklopfenpolka" sind hier oft aufgeführt worden. Kremser schrieb nicht nur einen klingenden Chorsatz, er wußte auch das Orchester trefflich und effektvoll zu behandeln. Sein feines Stilgefühl offenbarte sich in seinen mustergültigen Bearbeitungen von Lanner-Walzern und „Sechs niederländischen Volksliedern". In Anerkennung siener Verdienste um den Liedgesang wurde Kremser in den leitenden Hauptausschuß der vom Unterrichtsministerium herausgegebenen Publikationen „Das Volkslied in Oesterreich" berufen. Auch im Auslande wurde Kremsers Bedeutung nach Verdienst gewürdigt. Der Khedive übertrug ihm die Mission, die Militärmusik in Aegypten zu reorganisieren. Kremser präsidierte auch dem Redaktionskomitee, das über Anregung des deutschen Kaisers die Herausgabe eines großen deutschen Chorgesangsammelwerkes besorgte. Nach beendigter Arbeit wurde auch Kremser von *Kaiser Wilhelm* empfangen, der ihm sein Bild, das den Monarchen in österreichischer Marschallsuniform zeigt, mit den huldvollen Worten überreichte: „Ich hoffe, Sie werden in Ihrer Wohnung einen bescheidenen Winkel für mein Bild finden!" Am 27. November führte eine alte Arteriosklerose zum Tod. Wien hat in Eduard Kremser einen Musiker von markantem Profil verloren.

Den Ruhm *Richard Pahlens* haben weniger die Zeitungen als die Künstler selbst ins Ausland getragen. Die moderne Liedkomposition stellt auch an den Klavierbegleiter wachsende Anforderungen. In dieser Hinsicht war Pahlen ein idealer Begleiter. Und es gab wenig Sänger und Geiger, die freiwillig in ihren Wiener Konzerten auf seine Mitwirkung verzichteten. So kam es, daß Pahlen während der Saison fast jeden Abend auf irgend einem Konzertpodium erschien, und die Kritik hatte sich schließlich daran gewöhnt, seine außerordentlichen Leistungen wie etwas Selbstverständliches hinzunehmen. Von dem bekannten Konzertdirektor Albert Gutmann „entdeckt",



RICHARD HEUBERGER.



EDUARD KREMSER.

trat der Achtzehnjährige zum ersten Male in einem Konzert der Alice Barbi vor die Oeffentlichkeit. Seither hat er, um nur einige Namen zu nennen, die Pregi, Landi, Culp, Papier, Sembrich, Gerhardt, Kurz, Koenen, die Herren Reichmann, Walter, Messchaert begleitet. Wiederholt kam es vor, daß er, besonders Zugaben, auswendig spielte. Bekannt war und weidlich ausgenützt wurde seine verblüffende Fähigkeit, das schwierigste Stück sofort in jede beliebige Tonart zu transponieren. Seine Geistesgegenwart hat ungezählte Anfänger über die bedrohlichsten „Schmisse" unmerklich hinübergebracht. Sie alle und wir mit ihnen werden den feinsinnigen, liebenswürdigen Künstler in Zukunft schmerzlich vermissen.

Wien. **Josef Reitler.**

Aus den Münchner Konzertsälen.

Wenn der Fernerstehende neuerdings unsere Konzertprogramme, freilich nicht allzu eingehend, studiert, so könnte er bald auf den Gedanken kommen, in der großen Welt draußen wäre gar nichts passiert, und wir lebten im tiefsten Frieden. Der Fachmann weiß es freilich besser. Wenn er sich auch heute, und nachdem sich die Dinge im Lauf der letzten Wochen geändert, immerhin nicht mit dem in den letzten Lustren stereotyp gewordenen Seufzer, daß die Hochflut der Veranstaltungen riesengroß, hoffnungslos sei, in sein Schicksal ergeben kann, so sind doch in Münchner Landen die Anzeichen dafür da, daß man die altbewährten Pfade der liebgewordenen und trauten Gewohnheit noch nicht aufzugeben gedenkt. Freilich gibt es Leute genug, die allen Ernstes an die besondere Bewandtnis glauben, die es damit hat, daß alle Welt jetzt mehr denn je nach Beethoven verlangt. Die „Münchner musikalische Akademie" führt in diesem Winter sämtliche Symphonien auf, glücklicherweise nicht in der sonst beliebten chronologischen Reihenfolge, sondern in der der ergänzenden Gegensätze. Die Vorzüge von *Bruno Walters* minutiöser und oft sensibeler Ausgestaltung treten da in verschiedentlichster Weise in Erscheinung. Wo er aber etwas von der Färbung der Rokokomusik, wie sie ihm und seiner weichen Auffassungsweise nun einmal liegt, anbringen kann, wie beispielsweise in Teilen der zweiten Symphonie, da erscheint er glücklicher als etwa bei der fünften. Diese Eigenart seiner Stellung zu Mozart, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten beobachtete, dokumentierte sich vor allem bei seiner Wiedergabe des „Requiems", die demnach auch mit keiner durchaus einhelligen Begeisterung aufgenommen wurde. Um so voller fand sich diese ein, wenn *Fritz Steinbach*, der sich nunmehr nach München zurückgezogen, im „Konzert-Verein" dirigierte. Wenn es auch eine altbekannte Tatsache ist, daß sein musikalischer Farbensinn, der in den letzten Jahren stärker bei dem berühmten Orchesterleiter hervortritt, sich bei seinen Brahms-Interpretationen am stärksten charakterisiert, so wissen Ausführende und Zuhörer die Resultate rückhaltlos zu preisen, die Steinbachs unfehlbares Studium bei dem Orchester zeitigt. Daß das dritte große *B* in der Musik dem musikalischen München als eine nicht minder vollgültige Inkarnation des Deutschtums gilt, zeigen die zahlreichen Brahms-Aufführungen, voran die des „Deutschen Re-

quiems“ durch die „Konzertgesellschaft für Chorgesang“ unter der Leitung Professor *Schwickeraths*. Anderen Tönen aus älteren Zeiten widmet sich der „Lehrergesang-Verein“ mit Haydns Schöpfung. Man sieht, daß sich kaum eine Gelegenheit zur Besprechung von Novitäten findet. Im Volks-Symphoniekonzert des „Konzert-Vereines“ führte *Prill* das auswärts bekannte Klavierkonzert op. 26 von Otto Neitzel, ein bravoureuses Stück mit *Meta Foerster* als Solistin auf. Im gleichen Konzert hörte man Wilhelm Maukes „Heldenklage“ (dritter Satz aus der romantischen Symphonie op. 63), eine Komposition, die von dem inspirativen Schwung ihres Schöpfers zu sagen weiß. Die Abonnementskonzerte des Konzert-Vereins zeigen ein allerdings ziemlich kunterbuntes Bild, insofern jeder Abend von einem anderen Kapellmeister geleitet werden soll. Neben dem Mannheimer Dirigenten *A. Bodansky* und Steinbach trat hier *Stavenhagen* auf, dessen zweites Klavierkonzert von *Fritz Hans Rehbold* zwischen Brahms, Vivaldi und Wagner zum Vortrag gebracht wurde. Der Pianist, den ich vor einigen Jahren schon einmal erwähnt, hat sich nach der virtuosen Seite sichtlich entwickelt. Die Komposition erfreute, ohne auf nennenswerte Eigenart Anspruch zu machen, durch das Temperament, das in ihr lebt und das sich in einem unmittelbar zugreifenden Klangsinn ausdrückt.

Auf kammermusikalischem Gebiet ist die Auslese noch dünner. Bezeichnend bleibt es, daß die *Böhmen*, die altbewährten Münchner Stammgäste, nur einen einzigen Abend angesetzt haben. Nennenswerte Liederabende veranstalteten *Anna Erler-Schnaudt, Slezak, Max Krauß*, die übrigen Solistenkonzerte, alle mehr oder weniger im Dienst der allgemeinen Wohltätigkeit stehend, wiesen fast ausschließlich die Namen der bekannten einheimischen Künstler auf, die sich in jedem Winter aufs neue bewähren. **Willi Gloeckner.**



Elberfeld-Barmen. Die schwere Kriegszeit hat das sonst überaus rege Musikleben im Wuppertal wohl etwas eindämmen, aber nicht zum Schweigen bringen können. Durchaus bewährt hat sich die Einrichtung unseres Stadttheaters, viermal wöchentlich — darunter je eine Volksvorstellung — bei ermäßigten Preisen zu spielen. Das Haus ist durchschnittlich gut besucht, die Aufführungen zeigen sich gründlich vorbereitet und bieten künstlerisch Wertvolles. Der Spielplan stellte an erste Stelle deutsche Meisterwerke (Lohengrin, Tannhäuser, Entführung, Freischütz, Undine, Tiefland), berücksichtigte daneben von den Ausländern Verdis Troubadour und Aïda; die Operette blieb bis jetzt ausgeschlossen. Die stattgehabten Konzerte standen im Dienste der Wohltätigkeit. Einen tiefen Eindruck hinterließ die Aufführung der Konzertgesellschaft am Totensonntag zum Gedächtnis der im Kampfe fürs Vaterland Gefallenen: ein deutsches Requiem von Joh. Brahms. — Das städtische Orchester widmete Altmeister Beethoven einen Symphonieabend, auf welchem die Koriolan-Ouvertüre, die Fünfte und das Violinkonzert mit Wärme und Hingebung gespielt wurden. — Das Barmer Stadttheater hat bisher aus finanziellen Gründen den gewohnten Betrieb nicht durchgeführt, dafür aber wöchentlich zwei Volkskunstabende eingerichtet. Von größerem Interesse war ein „Bergischer und rheinischer Komponistenabend“, der neue, bei Tischer & Tagenburg (Köln) erschienene Kammermusikwerke bot, die ein weiteres Bekanntwerden verdienen: fis moll-Quintett für Klavier und Streichquartett von *Straeßer*, ein prachtvolles, volkstümlich gesetztes Matrosenlied von *Ramrath-Löns*. — Die Barmer Konzertgesellschaft veranstaltete eine wohlgelungene, geistliche Musikaufführung: Bruchstücke aus „Elias“, Nänie von J. Brahms, Lieder von S. Bach, z. B.: „Jesus, unser Trost und Leben“. — Ein gemischtes Programm hatte der Barmer Lehrergesangverein zum Bußtag aufgestellt und erzielte durch die künstlerische Ausführung großen Erfolg: 43. Psalm von Mendelssohn, Frauen- und Männerchöre von Schumann, Wilhelm u. a. Auch die rühmlichst bekannten Männergesangvereine — Barmer Sängerchor, Oberbarmer Sängerhain — traten öffentlich auf, trotzdem ihre Reihen durch Einberufung zur Fahne nicht unwesentlich geschwächt sind. Die Vereinigung der Kammermusikfreunde in Barmen setzt ihre Aufführungen regelmäßig fort; auf einer derselben sang Thilde Reuß die Weihnachtslieder von Peter Cornelius mit edlem Gefühlsausdruck. *H. Oehlerking.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Königl. Opernhaus zu *Berlin* ist *Leo Blechs* komischer Einakter „Versiegelt“ in neuer Einstudierung herausgekommen. Der Komponist dirigierte selber. Bronsgeest, Henke und Hey hatten die Hauptrollen. Danach folgte Donizettis „Regimentstochter“.

— Die Generalintendanz des Hoftheaters in *Weimar* hat, für die Zeit nach Neujahr, wie in Friedenszeiten, ein Fremden-Abonnement eingerichtet, das vornehmlich den Bewohnern der Nachbarstädte zugute kommen soll. Der Besuch der laufenden Vorstellungen, besonders der des Mozart-Zyklus, ist sehr gut.

— In *Mainz* haben die Stadtverordneten beschlossen, die Theaterspielzeit, die anfangs bis Mitte Januar vorgesehen war, bis zum 15. April zu verlängern. Der Besuch des Theaters war so gut, daß der vorgesehene Garantiefonds nicht angegriffen wurde. Weiter wurde bestimmt, daß mit rückwirkender Kraft von Beginn der Spielzeit an die Gagen der Künstler um 25 Prozent, die des Chorpersonals um 15 Prozent erhöht werden sollen. — Na also! Warum denn gleich immer so ängstlich und so schnell bei der Hand mit dem — Gagekürzen?

— In *Straßburg* ist es jetzt unter Ueberwindung namhafter Schwierigkeiten gelungen, die städtischen Abonnementskonzerte, in friedlichen Jahren ein Haupttreffpunkt alt- und neuelsässischer Kreise, trotz der kriegerischen Zeiten unter Leitung Pfitzners stattfinden zu lassen.

— In *Wiesbaden* hat Karl Schuricht „Drei Blumenstücke“ für Orchester von *E. Wemheuer*, einem Mitglied des Kurorchesters, zum erstenmal herausgebracht.

— In *Dortmund* hat die Musikalische Gesellschaft (Leitung: Königl. Musikdirektor *C. Holtschneider*) an zwei aufeinanderfolgenden Tagen zu Ehren der Gefallenen in der Reinoldikirche das „Deutsche Requiem“ von Johannes Brahms aufgeführt. Die Aufführungen waren von etwa 5000 Personen besucht. Als Solisten wirkten mit: Fräulein Henny Wolff-Bonn (Sopran), Friedrich Braun vom Stadttheater Dortmund (Bariton), Musikdirektor Diehl, Mülheim-Ruhr (Orgel) und das Philharmonische Orchester. Der Ertrag der Aufführungen wurde der Stadt Dortmund für den Kriegsliebesdienst zur Verfügung gestellt.

— Wie man weiß, ist die Melodie zu unserer Volkshymne „Heil Dir im Siegerkranz“ englischen Ursprungs. Nun hat es auch *Hugo Kaun* versucht, zum alten Text eine neue Melodie zu schaffen. (Die Komposition ist im Verlag von J. H. Zimmermann, Leipzig, erschienen.) — Dieser Versuch ist aber leider nicht gelungen. Kaun hat einen kräftigen Satz geschrieben, der Melodie fehlt aber eins: das besondere Gesicht -- und damit für diesen Zweck so gut wie alles.

— In *London* ist ein neues Werk von *Edward Elgar* aufgeführt worden; eine Hymne, die Cammaerts „Zu Ehren Belgiens“ verfaßt hat. Das Gedicht verherrlicht die Tapferkeit, die Leiden und die Hoffnungen des belgischen Volkes. Elgar dirigierte sein Werk selbst und wurde oft gerufen. Die englischen Kritiker sind von Elgars Musik nicht sehr erbaut. — Allen Respekt!



— *Bach im Dienste der Wohltätigkeit.* Der Vorstand der „Neuen Bach-Gesellschaft“ schreibt: In dieser ernsten, großen Zeit eines heiligen Kampfes um die höchsten Güter unseres Volkes ist auch die deutsche Musik, als eine geistige Macht freien Deutschtums, in die Schranken getreten. Unsere ausübenden Künstler haben, soweit sie nicht die Waffen führen konnten, in öffentlichen Darbietungen der vaterländischen Stimmung edelste Nahrung geboten, indem sie zugleich weite Kreise zur Förderung der Kriegswohltätigkeit anregten. Neben den Vaterlandsliedern beginnen die in schwerer Zeit unserer Geschichte aus urdeutschen Seelen heraus geschaffenen großen Werke der deutschen Altmeister von neuem eine mächtige Wirkung auszuüben, die Freiheitsoratorien Händels und das gesamte Lebenswerk Bachs. An die Mitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft ergeht hierdurch die Anregung, in ihren Kreisen dafür einzutreten, daß die ihnen nahestehenden Chöre und Vereine den in allen seinen Werken echt deutsch fühlenden großen deutschen Tonmeister Joh. Sebastian Bach auf den Plan rufen und sich mit seinen Werken in den Dienst der *Wohltätigkeit* für das deutsche Vaterland stellen. Mögen unter seinem Zeichen Bach-Konzerte zum Besten der Kriegsnotspende und des Roten Kreuzes allerorten die Geister erheben und nationale Not lindern!

— *Strauß-Hetze.* Die, wie bekannt, keineswegs als Strauß-freundlich anzusehenden „Signale“ schreiben: Das „*Mannheimer Volksblatt*“ scheint daran zu sein, eine richtige Strauß-Hetze zu inszenieren. In seiner Nummer vom 26. November stellt es die Frage: „Ist Richard Strauß überhaupt würdig, in diesen Tagen, da wir um das Schicksal des Deutschen Reiches kämpfen, zu uns zu sprechen?“ Veranlassung zu diesem Ausbruch gab dem Blatt die Tatsache, daß das Mann-

heimer Hoftheater den „Rosenkavalier“ zur Aufführung angesetzt hatte (in Berlin hat das Werk soeben die 100. Aufführung erlebt. Red.). Das „Mannheimer Volksblatt“ nennt das eine „Ungeheuerlichkeit“; es wird aber wohl kaum an guten Deutschen fehlen, die ihrerseits den Zornausbruch des „Mannheimer Volksblattes“ auch nicht recht geheuerlich finden. Man sieht, die augenblickliche patriotische Erregtheit schießt gelegentlich weit übers Ziel hinaus, und wenn erst wieder der Friede ins Land gekommen ist, werden manche Leute nicht gern an die Aussprüche erinnert werden, die sie sich jetzt im blinden Eifer leisten zu können glauben. Das „Mannheimer Volksblatt“ motiviert übrigens seinen Groll gegen Richard Strauß mit der Tatsache, daß er sich geweigert hat, jenen „Aufruf an die Kulturwelt“ zu unterzeichnen. Es reproduziert zu diesem Zweck den betreffenden Artikel der „Signale“ (vom 11. November) und fügt hinzu, das Urteil der „Signale“ könne noch zehnfach verschärft werden. Dieser Ansicht ist aber der Verfasser des Artikels ganz und gar nicht, er hat vielmehr das Gefühl, gerade das richtige Maß von Schärfe angewandt zu haben. Zudem hat er mit keinem Worte Strauß einen Vorwurf daraus gemacht, daß er seine Unterschrift dem Aufruf versagte, er hat vielmehr nur die Art kritisiert, wie Strauß seine Ablehnung motivierte. Wohin kämen wir denn auch, wenn man ohne weiteres als schlechter Patriot verdächtigt werden dürfte, sofern man nicht blindlings alles gutheißt, was patriotischer Eifer und Uebereifer ersinnen mag! — Erst Göhler, dann „Mannheimer Volksblatt“ — wir geben dem musikalischen Ausland wahrlich ein gutes Beispiel!

— *Deutschlands geistige Ueberlegenheit.* In sehr erfreulichem Gegensatz zu Frankreich hat der Direktorialausschuß des Deutschen Bühnenvereins in seiner letzten Sitzung beschlossen, die Werke der Komponisten, die ihrer Staatsangehörigkeit nach den kriegführenden Mächten angehören, nicht vom Spielplan der deutschen Bühnen auszuschließen, wenn die Opern zu den klassischen Meisterwerken zu rechnen, die Komponisten bereits verstorben sind oder Tantiemeansprüche nicht mehr erheben können.

— *Musikhistorischer Fund.* Prof. *Richard Buchmayer* hat in der Lüneburger und in der Leipziger Stadtbibliothek handschriftliche Schöpfungen für Klavier von *Matthias Weckmann* (1621—1674), dem Hamburger Orgelmeister, von *Christian Ritter* (1650—1725), dem schwedischen Hofkapellmeister, und Tabulatursammelbände von *J. Dralle* gefunden. Er spielte diese Zeugnisse der Vorboten Bachs mit vorzüglicher künstlerischer Wirkung.

— *Glucks Geburtsort.* Wie die Zeitungen mitteilen, hat Pfarrer Seb. Buchner in Sulzburg bei Neumarkt festgestellt, daß Glucks Geburtsort nicht, wie man bislang annahm, Weidenwang ist, sondern das Dörfchen *Errasbach*, wo sich der Vater 1713 ein Häuslein gebaut hatte. In Weidenwang ist der Tonkünstler allerdings am 4. Juli 1714 getauft worden.

— *Zum Burgfrieden.* Zwischen den *Lübecker* Mitgliedern des Allg. Musikerverbandes und den Lübecker Kritikern war es, wie erinnerlich, vor einiger Zeit zu einer heftigen Fehde gekommen, die sich zu Prozessen verdichtete. Die Musiker hatten gegen die Kritiker beleidigende Vorwürfe erhoben, und die Kritiker hatten daraufhin beschlossen, die Veranstaltungen, an denen der Lokalverband Lübeck des Musikerverbandes teilnahm, nicht mehr zu besprechen. Infolge des Krieges haben sich die beiden Parteien versöhnt und die Kritiker veröffentlichten folgende Erklärung: „In Anbetracht der außergewöhnlichen Zeitumstände erklären sich die Unterfertigten aus sozialen Gründen bereit, von einer weiteren Verfolgung der Angelegenheit abzusehen und die Veranstaltungen, an denen der benannte Lokalverein mitwirkt, zu besprechen.“

— *Von den Konservatorien.* Professor *Emil Sauer* hat die Leitung der „Klaviermeisterschule“ an der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in *Wien* übernommen und den Unterricht mit den vorhandenen Schülern bereits begonnen.

— *Neuer Chor in Kriegszeiten!* Ein neuer, etwa 100 Stimmen zählender Chor hat sich aus Mitgliedern der Berliner Singakademie gebildet. Der Verein, dessen Gründung Professor *Georg Schumann* angeregt hat, will den a cappella-Gesang pflegen.

— Aus *Paris.* Die Akademie der schönen Künste (Section de Composition musicale, membres: u. a. Camille Saint-Saëns) hat beschlossen, die Mitglieder deutscher und österreichischer Nationalität aus ihren Listen zu streichen.

— *Musikhören bei Tieren.* Angeregt durch die Mitteilungen in Heft 23 (1914) der „N. M-Z.“ erlaube ich mir, folgendes zu dem interessanten, noch offenen Forschungsgebiet des „Musikhörens bei Tieren“ zu senden. In unserem Haus wurde viel und mannigfaltig musiziert. Ich besaß jahrelang einen kurzhaarigen Wolfspitzer, der immer bei meinen Uebungen auf Klavier und Geige oder bei sonstigen musikalischen Veranstaltungen zugegen war, er genoß also gewissermaßen eine musikalische Erziehung. Da war es vielleicht natürlich, daß sich bei ihm eine Art Geschmack, Neigung und Abneigung einstellte. Nicht etwa gegen die Vortragenden, sondern er nahm Stellung zu Komponisten und Instrumenten. So konnte ich wiederholt feststellen, daß dem Hund die Harmonien von Grieg unangenehm waren. Er stöhnte beim Anhören wie unter Schmerzen und verließ voll Unruhe sein Lager. Beethoven, Mozart, Schubert waren ihm gleichgültig, jedenfalls habe ich nie eine Kundgebung darüber von ihm verstanden. Aber besonders heftig erregte ihn Chopin. Da begann er zu heulen, setzte sich neben mich und wenn ich dennoch fortfuhr zu spielen, legte er eins, dann beide Vorderpfötchen auf meinen Schoß und sah mich mit stummer Bitte unbeweglich an. Ich schaffte ihn später aus dem Zimmer, wenn Chopin gespielt wurde, weil er zu sehr störte. — Gesang und Geige beachtete er nicht. Aber Cellospielen konnte er nicht vertragen. Er knurrte immer leise vor sich hin und als er einmal dem Cellisten in die Beine gefahren war, mußte er entfernt werden. — Auch sonst schien der Hund auf Töne zu hören, die in seiner Nähe laut wurden. Er begleitete mich auf allen Wegen und Ausflügen und war außer sich vor Freude, wenn ich meinen Hut aufsetzte. Nur beim Läuten der nahen Kirchenglocken blieb er still mitten unter einem Tisch sitzen und beobachtete regungslos, wie ich mich anzog und das Haus verließ. Er hat dann nie durch bittende Bewegungen versucht, mitkommen zu dürfen. — Leider haben wir den Hund nie irgendwie in dieser Richtung erzogen. Alle jene kleinen Züge kamen unmittelbar heraus aus seinem Instinkt und fielen auf durch ihre häufige Wiederholung, die uns belustigte. *Margarete Fischer,*
Musiklehrerin, Quedlinburg (Harz).

(Vorsicht bei diesen Beobachtungen ist zu empfehlen. Red.)

— *Theateradreßbuch.* Das vom deutschen Bühnenverein herausgegebene Deutsche Theateradreßbuch für 1914/1915 ist (bei Oesterheld & Co., Berlin) erschienen. Es enthält alles Wissenswerte für die dem Theater und dem Bühnenbetrieb Nahestehenden: ein Personalverzeichnis der deutschen Bühnen, Rollenverzeichnisse, Angaben über Bühnenvertriebsanstalten des In- und Auslandes, Autorenverbände, Musikverleger und Theaterbuchhandlungen, ein Verzeichnis der Uraufführungen, der freiwerdenden Dramatiker und Komponisten (1915—1920), einen Führer durch den Theater-Geschäftsverkehr u. v. a.

— *Preiserteilungen.* Der *Meyerbeer-Preis* ist in diesem Jahre dem Reichsfreiherrn *Clemens Droste zu Vischering*, ehemaligem Berliner Hochschüler, Klasse Schrattenholz und Meisterschüler von Prof. Humperdinck, zuerkannt worden. — Das *Michael-Beer-Stipendium* fiel zu gleichen Teilen dem Meisterschüler Prof. Gernsheims *E. F. Rohloff* (gegenwärtig verwundet in einem Münchener Lazarett) und dem Musiklehrer *F. Stuhlmacher* in Prenzlau zu.

* * *

Personalnachrichten.

— Der Textdichter der „Feuersnot“, *Ernst v. Wolzogen*, der als Freiwilliger ins Feld zog und unlängst zum Hauptmann der Landwehr befördert wurde, hat eine weitere Ehrung erfahren: er erhielt vor kurzem das Eiserne Kreuz. Wolzogen wird 60 Jahre alt.

— Der Geiger *Bronislaw Huberman* und der Pianist *Frederick Lamond* haben den Vorzug erhalten, aus dem Konzentrationslager in Ruhleben, wo sie als „feindliche Ausländer“ interniert werden mußten, entlassen zu werden, der Pianist wegen angeblicher Krankheit, der Geiger infolge guter Fürsprache.

— Die „Signale“ schreiben in ihrer Nummer vom 16. Dezember: Zur Antwort auf mehrere bei uns eingelaufene Anfragen diene die Mitteilung, daß Professor *Henri Marteau* sich als Kriegsgefangener im Lager zu Burg bei Magdeburg befindet.

— Wie die Zeitungen zu melden wissen, ist Kapellmeister *Arthur Bodanzky* als Nachfolger Schuchs nach *Dresden* berufen worden. Eine Bestätigung der Nachricht fehlt.

— Die Zahl der Sterbefälle in Musikerkreisen steigert sich auffallend. Wir haben heute weiter kurz zu melden, daß *Bernhard Stavenhagen* und *Karl Goldmark* gestorben sind.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 8 bringt wiederum einen vaterländischen Sang: „Deutsches Matrosenlied“. Wir haben nun doch die Ueberzeugung, daß es gegen die Zeitgeschichte unrecht gehandelt wäre, wenn wir auf dem gegebenen musikalischen Gebietsteile die kompositorischen Niederschläge der patriotischen Stimmungen außer acht lassen würden. Es sind Zeitdokumente. Bei dem vorliegenden Gedichte, das der Münchner Gymnasial-Konrektor *B. Rothlauf* wieder sehr wirkungsvoll, schlagkräftig und volkstümlich vertont hat, handelt es sich außerdem um das letzte poetische Erzeugnis des Dichters *Hermann Löns*, gefallen am 27. September 1914 bei Reims. Ein prachtvolles Gedicht: „Denn wir fahren gegen Engeland“ — wer möchte da nicht mitsingen?

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 2. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 14. Januar, des nächsten Heftes am 28. Januar.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

1915 Heft 9

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Mendelssohns Lieder ohne Worte.

Für Musikfreunde erläutert von C. KNAYER (Stuttgart).

Einleitung.

Was nach dem Wunsch Schumanns, Bülows und vieler anderer ernster Musiker und Pädagogen das wohltemperierte Klavier von Bach hätte werden sollen, nämlich die musikalische Bibel des gebildeten deutschen Hauses, das sind in Wirklichkeit Mendelssohns Lieder ohne Worte geworden; überall liegt das köstliche, melodienreiche Heft auf, jedermann kennt und liebt es. Seine Wertschätzung war im Laufe der Zeit manchen Schwankungen unterworfen. Bald nach dem Erscheinen der Lieder ohne Worte (im Zeitraum zwischen 1834 und 1851) wurden sie fast übermäßig beliebt. Sie waren so recht der Ausdruck der biedermeierlichen, vormärzlichen, zu keiner Größe der Gefühle und Taten fähigen Zeit, die sich wegen politischer Hoffnungslosigkeit und Bevormundung durch die Obrigkeit in den idyllischen Frieden des Hauses zurückzog und mit Resignation der Zukunft entgegensah. Dieser Stimmung entsprach die zarte Melancholie, die aus manchen Mendelssohnschen Stücken spricht, die Sauberkeit und Glätte der Form, der leichtfaßliche, idyllische, in keine düsteren Tiefen hinabsteigende und keine wilden Gewalten heraufbeschwörende Inhalt. Verglichen mit den äußerlichen, akademisch ledernen Tonwerken von Clementi, Kalkbrenner, Herz und Hummel aber erscheinen Mendelssohns Kompositionen bedeutend tiefer, wärmer und persönlicher. Wie sehr die Lieder ohne Worte ihrer Zeit entgegenkamen, zeigt sich nicht bloß in der freudigen Aufnahme, die sie bei allen Freunden innerlicherer Musik fanden, und in ihrer weiten Verbreitung vor allem auch in England (wo Mendelssohn äußerst beliebt, ja in Konzerten und Musikfesten, wie einst Händel, der Held des Tages war), sondern auch in der Unzahl von Nachfolgern und Nachahmern auf dem Gebiet des Klavierlieds, das heute den Sieg über die Suiten, Sonaten und Sonatinen davongetragen hat. Aber sie erreichten und überboten ihn nicht. Selbst Chopins und Schumanns kleine Charakterstücke fanden nicht denselben Anklang, obwohl sie viel persönlicher, moderner, farbiger, unter sich abwechslungsreicher sind. Aber sie waren zum Teil schwieriger und kürzer, während Mendelssohns Stücke von mittlerer Schwierigkeit und jener „gerade richtigen" Länge sind, die man gern hat.

Die brillanten unter den Liedern ohne Worte wurden früher sogar öfters in Konzerten vorgetragen, am liebsten das Jäger- und Spinnerlied. Seit dem immer gewaltigeren Aufsteigen der zwei großen Gestirne Wagner und Liszt und dem Durchdringen dieser großartigen neudeutschen Richtung der Musik begann das sanftere Licht der Romantiker zu verblassen und eine Unterschätzung der letzteren war die Folge. Die Heruntersetzung Schumanns und Mendelssohns durch gewisse Wagnerianer ging ins Maßlose und verwirrte die Gemüter in jenen Jahren des Kampfes. Heute, da Wagner und Liszt zu unbestrittener Anerkennung, der erstere sogar zu beispielloser Popularität gelangt ist, beginnt man wieder unbefangener und gerechter zu urteilen, die stillere Schönheit zu ehren, das musikalische Mittelgut zu achten. Wenn auch manchen Liedern ohne Worte nicht ganz mit Unrecht Süßlichkeit, unnötige Sentimentalität und „jüdelnde Leidenschaftlichkeit" vorgeworfen wird, so darf man das Kind nicht mit dem Bade ausschütten und alle ignorieren oder verdammen. H. v. Bülow, der Wagner-Abtrünnige und Brahms-Vorkämpfer, war ein warmer Verehrer der Mendelssohnschen Muse und sagte: „Ein Lied ohne Worte von Mendelssohn ist für mich ebenso klassisch wie ein Gedicht von Goethe." Er empfahl, wie wir den höchst anregenden und wertvollen „Studien bei H. v. Bülow" von Th. Pfeiffer (Leipzig, Thüringische Verlagsanstalt) entnehmen, vor allem die Nummern 3, 7, 10, 11, 15, 19—22, 24, 25—30. Er warnte öfters vor überhasteten Tempi.

In neuerer Zeit waren es von ernst zu nehmenden Musikstücken außer Wagner-Bearbeitungen nur die „Lyrischen Stücke" von Grieg, die sich ähnliche Beliebtheit im deutschen Hause errangen. Das bringt uns auf den Titel: „Lieder ohne Worte". Er muß als im allgemeinen zutreffend bezeichnet werden und hat seinen Ursprung mit in der Tatsache, daß Mendelssohn in demselben op. 19 neben den ersten Liedern ohne Worte auch wirkliche Lieder mit Worten veröffentlicht hat. Für die gesanglichen, getragenen, liedmäßigen Sätze paßt die Bezeichnung vortrefflich, weniger aber für die brillanten und scherzoartigen Nummern, wie 8, 10, 24, 34, 39, 45, 47. Griegs Sammeltitel „Lyrische Stücke" paßt auch auf solche Stücke, enthält aber ein Fremdwort. In England erschien das 1. Heft der Lieder ohne Worte unter dem veränderten Namen: „Original melodies for the Pianoforte" schon im Sommer 1832 bei Novello in London, in Deutschland wohl erst 1834.

Die 8 Hefte zu je 6 Stücken wurden laut der Petersschen Ausgabe in dieser Reihen- und Zeitfolge veröffentlicht:

Das 1. Heft, No. 1—6, als op. 19b im März 1834.

Das 2. Heft (den Damen v. Woringen gewidmet), No. 7—12 als op. 30 im Mai 1835.

Das 3. Heft (gleichfalls den Damen v. Woringen zugeeignet), No. 13—18 als op. 38 im August 1837.

Das 4. Heft (Frl. Horsley gewidmet), No. 19—24 als op. 53 im Mai 1841.

Das 5. Heft (? gewidmet ?), No. 25—30 als op. 62 im April 1844.

Das 6. Heft (Frl. Sophie Rosen, der späteren Frau Klingemann zugeeignet), No. 31—36 als op. 67 im Okt. 1845.

Das 7. Heft (No. 37—42), als op. 85 oder No. 14 der nachgelassenen Werke im Februar 1851, also erst nach Mendelssohns Tode. (Er starb am 4. November 1847.)

Das 8. Heft (No. 43—48), als op. 102 oder No. 31,2 der nachgelassenen Werke, im Juni 1868.

Die Entstehungszeit der Lieder ohne Worte umspannt den weiten Raum zwischen 1830 und 1845. In der Edition Peters findet sich bei vielen Nummern das Kompositionsjahr angegeben. Das ist sehr verdienstvoll und ich bedaure, daß die Widmungen unterdrückt sind. Ich bin schon oft dafür eingetreten, man möchte doch ja alles Persönliche, Zeitliche, alle Notizen und Anmerkungen von der Hand des Komponisten, des Herausgebers oder der Zeitgenossen, kurz alles, was zur anekdotischen u. a. Charakterisierung und zum historischen Verständnis eines Stücks dient, sammeln und womöglich dem Stück beifügen. Ich bedaure, daß es nicht, wie in der dichterischen Literatur, neben den reinen Textausgaben auch mehr kommentierte Ausgaben der Klassiker und Romantiker gibt. Wie wertvoll wären sie für Lehrer und Schüler und für den Dilettanten! Die Cottaschen Ausgaben machten ja damit einen guten Anfang, aber in Vorworten und Anmerkungen könnte auch sonst viel unentbehrliches oder zweckdienliches Wissen geboten werden, welches das Behalten erleichtert, ein persönlicheres Verhältnis zum Kunstwerk gewinnen läßt und sein Verständnis fördert. Neuerdings scheint die Universal-Edition eine derartige Ausgabe veranstaltet zu haben; sie ist mir noch nicht unter die Augen gekommen und wohl zu allgemein gehalten und zu teuer.

Ueberhaupt wäre auf dem Gebiet der musikalischen Analysierkunst oder, wie man jetzt gerne sagt, der „Hermeneutik" noch viel zu leisten; denn die in großer Anzahl vorhandenen „Führer" geben sich hauptsächlich mit Konzert-, Orchesterstücken und Opern ab, weniger mit Klaviermusik. Viele Erläuterungen findet man in den Musikzeitungen, hauptsächlich in unserer „Neuen Musik-Zeitung". Man muß sie sich da eben zusammensuchen.

Für das Verständnis der Beethovenschen Klaviersonaten haben Schindler, Elterlein, Marx, Reinecke und Nagel genügend Material gesammelt und dargeboten. Ueber Schumann schrieb Vogel ein kleines Werkchen (Verlag Hesse). Analysen der Bachschen Fugen gibt *Riemann*, dessen Phrasierungsausgaben ohne Worte einen formalen Kommentar geben.

Die Einführung kann in zweierlei Art geschehen, sie kann sich an Liebhaber, oder aber an die Fachleute wenden. Im ersteren Fall wird meist in poetischer Form, in bildlichen Ausdrücken geschildert, was der Tonsetzer vermutlich sagen wollte und wie der Erklärer die Musik „nachempfindet". Es wird die allgemeine Stimmung gekennzeichnet, die über einem Satze liegt, dann wird seiner Entwicklung nachgegangen und auf Einzelschönheiten der Melodie, auf die Ausdrucksbedeutung der Harmonie, rhythmische Werte, auf Steigerungen, überraschende Wendungen etc. aufmerksam gemacht. Oft trifft diese Art der Einführung das Richtige und sagt mehr als fachmännische, philologisch-kritische Haarspalterei, messende, zählende und wägende wissenschaftliche Sezierarbeit, der meist noch der Makel der Trockenheit und Unverständlichkeit anhaftet. Doch ist die wissenschaftliche Methode nicht zu entbehren. Sie setzt das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunkts, der Lehre von der Motiventwicklung, von den Formen etc. voraus und wird vor allem das formale Element betonen. Aber der Inhalt ist doch wahrlich wichtiger, als der äußerliche technische Aufbau und alles Figurale und Formale. Wir werden nicht, wie z. B. Halm tut, den Tonsetzern die Palme reichen, welche die letztgenannten Anforderungen am besten erfüllen, sondern denen, die uns das Tiefste und Reichste zu sagen haben und es aus dem wärmsten Herzen heraus, mit dem stärksten Gefühlsausdruck und in der persönlichsten Weise, wenn auch oft technisch nicht so geschickt, oft verworren und stammelnd aussprechen.

Mendelssohns Stil (er ist fast Manier und darum wie der Brahmssche sofort zu erkennen) ist nicht sehr originell, er ist von Beethoven vorausgenommen worden. Man sehe sich daraufhin das Andante espressivo der Beethovenschen Sonatine op. 79 in *G* und den zweiten Satz der Sonate op. 90 in *e* an. Ist das nicht schon Mendelssohnsche Stimmung und Schreibweise? Mit dem letzteren vergleiche man genauer die dritte Mendelssohnsche Caprice op. 16,3 in *E*, genannt „the rivulet", das Bächlein, und den ersten Satz der Mendelssohnschen E dur-Sonate, die wie Beethovens Sonate op. 101 mit einem beschaulichen Allegretto beginnt, während sonst alle ersten Sätze von Sonaten Allegrotempo und -charakter tragen.

Zur polyphonen Schreibweise (in den Oratorien, Orgelsonaten, Präludien, Fugen, Charakterstücken op. 7 usw.) wurde er durch das Studium Bachs und Händels angeregt. Seine spezifische Klaviertechnik ist am stärksten von (Hummel und) Weber beeinflußt; das merkt man am besten in den Sonaten, Konzerten, dem perpetuum mobile und anderen schnellen Sätzen. Er klagt selbst einmal über seine Armut im Erfinden eigener und neuer Figuren und Spielweisen auf dem Klavier. Darin waren ihm Chopin und Schumann weit überlegen.

Schumann und Mendelssohn gemeinsam ist das damals neu aufkommende Verteilen der akkordlichen Begleitung auf beide Hände, wie wir es z. B. in No. 1, 13, 15, 19, 25, 31, 37, 40, 46 finden. Es wäre im Interesse einer unzweideutigen, für die Schüler bequemen Darstellung, wenn in den Ausgaben das, was von der linken Hand genommen werden soll, unter allen Umständen ins untere System geschrieben würde, wie das Czerny in seiner sonst anfechtbaren Bach-Ausgabe mit vorbildlicher Konsequenz durchgeführt hat[1]. Zur weiten Verbreitung der Lieder ohne Worte hat auch das geringe Maß von technischer Schwierigkeit beigetragen, das der Spieler zu überwinden hat. Man kann in dieser Hinsicht etwa drei Klassen aufstellen. Zu den leichteren gehören: No. 9, 4, 28, 6, 48, 16, 35, 41, 44, 33, 22, 27, 12—14. Zu den schwersten gehören: No. 5, 8, 10, 15, 21, 24, 34, 39, 45. Die restlichen sind mittelschwer[2].

Gleichfalls 3 Haupttypen kann man feststellen, wenn man sie inhaltlich und formal betrachtet. Nämlich 1. chorliedartige, häufig mit Vor- und Zwischen- und Nachspiel, z. B. No. 4, 9, 16, 23, 28, 41, 48; 2. Scherzoartige und vorwiegend instrumental erfundene, z. B. No. 5, 8, 10, 24, 45, 47. 3. Sololieder und Duette mit Begleitung (die meisten übrigen).

Die Form des alleinstehenden Stücks, des Klavierlieds, hat Mendelssohn schon vorgebildet gefunden, und zwar in den Einzelnummern der Suiten der alten galanten Meister, in den Bachschen Präludien und Suiten, den *Field'*schen Notturnos, den Bagatellen von *Beethoven*, den Impromptus und „Moments musicals" (wie der Komponist

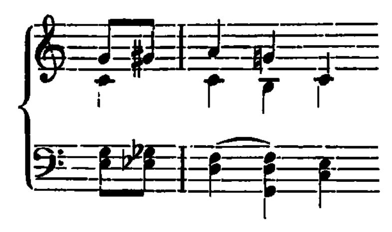
[1] Germers vorzügliche Ausgabe der Lieder ohne Worte bei Bosworth erfüllt diese Forderung.

[2] Germer ordnet sie in folgender Weise: 48, (45 zu schwer!), 9, 4, 6, (47 schwer!), 44, 12, 41, 22, (38 schwer!), 16, 14, 28, 35, 33, 25, 2, 31, 27, 46, 42, 37, 40, (8 schwer!), 19, 20, 1, (10 schwer!), 11, 26, 7, 36, 29, 15, 13, 21, 39, 34, (43 leichter!), 30, 32, 3, (17 u. 18 leichter!), 24, 23, 5.

schrieb) von *Schubert.* Breithaupt sagt in seinem lehrreichen Werke „Die natürliche Klaviertechnik" (Verlag Kahnt) anläßlich einer ausgezeichneten Charakterisierung Mendelssohns: „Das Chorlied, ebenso wie die bewußte Gestaltung des zweistimmigen Volkslieds mit Begleitung (der Duettform) ist Mendelssohns geistiges Eigentum, mögen sich auch vereinzelt einige Typen schon bei Beethovens Adagios und in Schuberts Liedern vorfinden. — Mendelssohns Stärke liegt in der melodischen Erfindung. Er ist eine durch und durch lyrische Natur und seine besten Schöpfungen sind die schlichten und innig empfundenen Lieder ohne Worte, jene kleinen und feinen lyrischen Stimmungsstücke von teilweise echt romantischem, poetischem Stimmungsgehalt. Die Knappheit und Schlichtheit der Thematik, die Süßigkeit des melodischen Ausdrucks, sowie die große Klangschönheit in Verbindung mit einer außerordentlich leicht gesetzten und ansprechenden Spieltechnik haben diesen Poesien eine fast volkstümliche Bedeutung verliehen. Sie gehören nach wie vor, trotz der starken Abnützung ihrer Melodien und trotz ihrem etwas salonmäßigen Konversationston zu den Perlen unserer, an klassischen lyrischen Vortragsstücken nicht überreichen Literatur und zu den vollkommensten Studien zur Entwicklung eines singenden Tons und einer feinen, höchst differenzierten Anschlags- und Ausdruckstechnik."

Der innere Aufbau der meist aus einem Spielmotiv und Thema entwickelten Lieder ohne Worte ist größtenteils der der zwei- und dreiteiligen Liedform. Nur No. 5 zeigt Sonatenform. In der Taktzahl ist Mendelssohn so wenig auf Vier- und Acht-Taktigkeit aus als Mozart, er reiht öfters ungerade Zahlen aneinander, doch so natürlich, daß man es kaum bemerkt.

Die Harmonik Mendelssohns ist durchweg natürlich, aber gewählt und sorgfältig, wenn auch weder kühn, noch modern. Gewisse romantische Klänge, schöne Orgelpunkte und liegende Töne sind ihm mit Schumann und Jensen gemeinsam. Als musikalische Visitenkarte der drei genannten Romantiker möchte ich folgende Wendung bezeichnen:



Im Zusammenhange sei auch die der Klassiker Clementi, Haydn, Mozart und Beethoven



und die der Altmeister Bach und Händel hier wiedergegeben:



Weber kennt man an den vielen chromatischen Wechselnoten, Brahms an den nachhinkenden Bässen und den Sextenfolgen.

Aus vielen derartigen Beobachtungen ließe sich wie in der bildenden Kunst (Architektur, Malerei, Plastik) eine Stillehre zusammenstellen. Sie ist meines Wissens noch nicht geschrieben. (Dr. G. Adler gab eine allgemeine Stillehre heraus.)

Schmachtende Vorhalte und überschwängliche Dur- und Mollnonenakkorde sind für Mendelssohn bezeichnend, ebenso bestimmte Terzen- und Sextengänge, auf die ich an Ort und Stelle hinweisen werde.

Eine Vorliebe Mendelssohns für die hellen Kreuztonarten ist leicht zu beobachten, während Chopin die vielen *B* mit ihrem samtnen, dunkleren Charakter vorzieht. Unter den 48 Stücken Mendelssohns sind nur 17 in *B*-Tonarten gehalten. Wie oben gesagt, ist Innigkeit und weiche Melancholie die Grundstimmung vieler Lieder ohne Worte.

Nach dieser allgemeinen Charakterisierung sollen nun zu den einzelnen Stücken kürzere oder längere Ausführungen gemacht werden. Trotzdem bei kaum einem Lied ein Verfehlen des Sinns oder des Stimmungsgehalts zu befürchten ist, wird doch mancher Musikfreund Belehrung und Hinweisung auf einzelne Eigentümlichkeiten gerne entgegennehmen. Daß man die folgenden Erläuterungen am Klavier und mit aufgeschlagenem Notenheft lesen muß, braucht kaum betont zu werden. Der kleinen Mühe, die Taktzahlen, etwa alle 5 Takte, in sein Heft hineinzuschreiben, muß sich der geneigte Leser schon unterziehen. Bei Wiederholungen zählen wir die Takte das erste Mal als . . . *a*, das zweite Mal als . . . *b*; z. B. in No. 1 den Takt |1 als 15a, |2 als 15b. Wir folgen der verbreiteten Edition *Peters*, die von Th. Kullak gut befingert, aber leider oft falsch phrasiert ist. Betreffs der Phrasierung und des Vortrags der Mendelssohnschen Lieder ohne Worte findet man wertvolle, wenn auch etwas einseitige Aufschlüsse in Dr. *Karl Fuchs*, Die Zukunft des musikalischen Vortrags S. 71—79 (Verlag Kafemann, Danzig). Für den Unterricht empfiehlt sich am meisten *Germers* Phrasierungsausgabe (Bosworth).

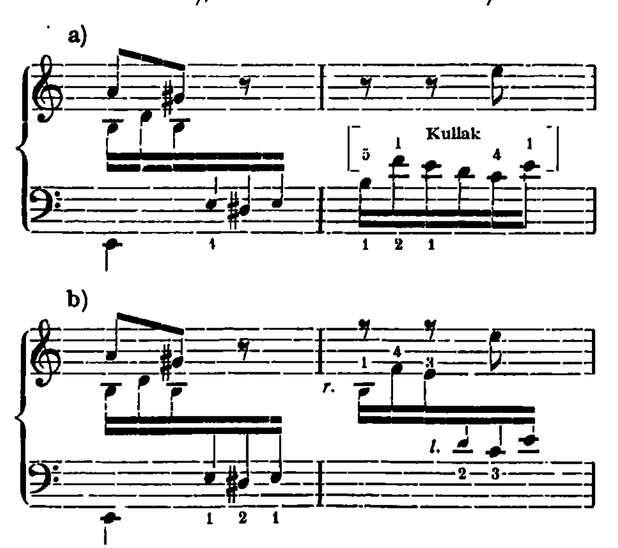
Das 1. Heft op. 19 b, umfaßt, wie alle folgenden, sechs Lieder ohne Worte. E. Wolff sagt in seiner trefflichen Biographie des Meisters (Verlag Harmonie, leider mangels eines Registers als Nachschlagewerk nicht zu brauchen) S. 83: „Unter diesen ragen hervor: Das erste in *E* durch den weichen Fluß seiner melodischen Linien und herrlichen Wohllaut; das allbekannte ‚Jagdlied' in *A* mit seinen kecken Fanfaren und seiner sprudelnden Lebendigkeit; und das ‚venezianische Gondellied' in *g*, das mit den einfachsten Mitteln ein vollendetes Tongemälde hinstellt. Das wenig gespielte, aber interessante fis moll-Stück (No. 5) ist mehr Etüde als Lied ohne Worte, als welches es mit seinen zwei Themen ganz vereinzelt dasteht.

No. 1. E[1], $^4/_4$, *Andante con moto*, m. Eine kurze, leise akkordliche Einleitung stellt die Tonart fest und dann hebt der herrliche, schwelgerisch-melodiöse Gesang an, von dem Chopin sagte, er sei der Ausdruck einer edlen und keuschen Seele. Auch Schumann hielt große Stücke davon (vergl. No. 7). Der Charakter des Stücks ist: innige Hingabe. Man spiele es sehr singend, etwa in folgendem dynamischem Stimmenverhältnisse: die Melodie oben ganze (1) = *mf*, Baß $^3/_4$ = *mp*, Mittelstimmen, die akkordliche Figuration, kaum $^1/_2$ Stärke = *p*. Natürlich machen die Stellen Schwierigkeit, wo in der Melodie Achtelbewegung ist. Man übe sie besonders. Das Stück moduliert nach der Oberdominante H dur, nach der Wiederholung geht es in schöner Steigerung (kleine Durchführung) über c moll nach G dur. Takt 28 beginnt die veränderte Wiederholung der süßen Melodie, sie schließt mit kurzer Berührung der Unterdominante, schön verhallend. Das ganze Lied erinnert an Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges". Verwandt ist es in der Stimmung mit Schumanns Nußbaum, besonders am Schluß. — Obwohl Mendelssohn das Pedal kannte und (sparsam) verwendete, hat er es hier merkwürdigerweise nur an zwei Stellen

[1] Der Einfachheit halber sind folgende Abkürzungen angewandt: E = E dur, e = e moll (wie stets in der N. M.-Z.), l. = leicht, m. = mittelschwer, m.—s. = mittel bis schwer.

vorgeschrieben; es muß aber vom ersten Ton an verwendet werden. In No. 3 dagegen notierte er, wie Schumann, *sempre Pedale.* Nur wenige spätere Lieder ohne Worte erreichen die Noblesse und die von aller Sentimentalität freie Gefühlswärme dieses ersten. Das Stück hat 49 Takte. Form: Thema A-Takt 2—15 b; B-Takt 15 b bis 28, A-Takt 28—44, Coda 44—49.

No. 2. a. $^3/_8$, *Andante espressivo,* m. Zum beglückten und beglückenden E dur des vorigen Stücks bildet die verwandte Unterdominanttonart a moll hier doch einen starken Gegensatz. Das Ganze ist sehr betrübt und melancholisch; nur auf Sekunden bricht ein Durlichtblick durch (Takt 29 u. f. E dur-Oberdominante, Takt 51/2 und 67 F dur, Takt 59/60 C dur). Der unsangbare Tonschritt *f gis* (Stufe 6 auf 7 in der harmonischen Molltonleiter) kommt oft vor und soll hart wirken, ebenso die Quartenfolgen Takt 5: [a gis f / e d c] In der Rechten haben wir die ein- bis zweistimmige Melodie, links akkordliche Figuration, Takt 29 u. ff. Verteilung der Figuration unter beide Hände. Die Stelle Takt 39/40 kann man im Interesse strenger Bindung abweichend von der Kullakschen Befingerung entweder wie bei a), oder besser wie bei b) nehmen.



Das Stück nimmt den üblichen Modulationsweg nach der Oberdominant *e*, die Reprise (Wiederholung des ersten oder Hauptthemas) beginnt Takt 40. Am Schluß in der Linken ein Hinabsinken in die Tiefen des Grams, hoch oben (rechte Hand) aber taucht noch einmal das Hauptthema mit scharf eindringlichem Hoboenklang auf, so daß eine große Kluft Baß und Diskant trennt, wie wir es ähnlich bei Beethoven finden. Sehr schmerzlich wirkt der verminderte Septimenakkord am Schluß. Man übe das Stück zuerst legato ohne Pedal. — 91 Takte.

No. 3. Molto allegro e vivace, A $^6/_8$ m. Das sogen. „Jägerlied" bedeutet nach dem trübseligen vorigen mit seinem hellen A dur und seiner frohen Stimmung einen gewaltigen Aufschwung. Das Lied mit seinen schmetternden Trompeten- und Hornklängen, in seinem handlichen Satz, mit den wirksamen Oktaven und den Wiederholungen dicker Akkorde in der Linken ist ein hinreißend frisches, gesundes Stück, nah verwandt mit dem Durteil der Fantaisie ou Caprice op. 16,1 von Mendelssohn selbst. Die Wendung in Takt 18—22 mit ihrer Ein- oder gar Aufdringlichkeit ist so bezeichnend für Mendelssohn, wie die Takte 25—28. Es ist das die spezifische Mendelssohnsche Erregtheit und Leidenschaftlichkeit, die wir an unzähligen Stellen seiner Werke, gleich wieder im 8., 10., 20., 39. Lied ohne Worte haben. Das Einleitungsmotiv Takt 1—3 kehrt Takt 71 u. ff. wieder. Der Aufbau ist klar und in dreiteiliger Liedform gehalten, Thema A Takt 5—29, B Takt 29—50, A wiederholt Takt 50—67, dann Zwischenspiel bis 75; von 75—100 große Coda mit orgelpunktartiger brillanter Figuration in der rechten Hand. Das Tempo nehme man nicht allzuschnell, es muß immer noch gesanglich bleiben. Von Klavier-Illustrationen des gleichen Themas (der Jagd) vergleiche man *Dusseks* „Chasse", *Mozarts* Jagdsonate in D (Peters No. 13), *Schumanns* gedämpfteres Jagdlied aus den Waldszenen in Es, *Rheinbergers* und *Tschaikowskys* prächtige, gleichnamige Werke, *Wagners* Jagdschilderungen im Tannhäuser, im zweiten Akt des Tristan und in der Götterdämmerung gehören zum Genialsten, was zu diesem Thema beigesteuert wurde. Der minderen Jagdlieder ist Legion, der Vorwurf ist gar zu naheliegend.

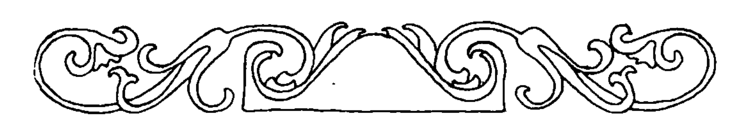
No. 4 A, $^4/_4$, *Moderato,* l.—m. Obwohl in der gleichen Tonart geschrieben, wie das vorhergehende, ist es weicher und sanfter. Es gehört zu den beliebtesten und leichtesten. Die Einleitung von $4^1/_2$ Takten, zu der man diejenige zu Mozarts „ave verum" und die zu Mendelssohns „rivulet" op. 16,3 vergleiche, enthält in Takt 2 den bezeichnenden überschwänglichen Vorhalt {h gis / a fis}. Das Lied ist ein „Chorlied", dessen Stimmen aber leider nicht immer streng geführt werden; oft hat ein zwei- bis dreistimmiger Akkord eine einstimmige Fortführung, die nicht als Verdopplung eines Tones gedeutet werden kann, so in Takt 6, 7, 12, 14 und sonst noch oft. Auch Pausen sind keine gesetzt; es soll eben, wie es scheint, freier Klaviersatz sein. Die Oberdominante E dur wird nur flüchtig berührt und die Grundtonart dem ruhigen, zuversichtlichen Ausdruck des Stücks entsprechend immer festgehalten. Die Form ist übersichtlich, und zwar dreiteilig. $4^1/_2$ Takte Vorspiel, 8 Takte I. Gedanke a_1 und a_2; 8 Takte II. Gedanke b und c, dann $4^1/_2$ Takte verkürzter I. Gedanke mit Steigerung a; $4^1/_2$ Takte Nachspiel = dem Vorspiel. Zusammen 30 Takte. Aehnlichen Charakter tragen No. 16 und 41, beide in A und No. 9.

No. 5. fis, im seltenen $^6/_4$-*Takt, piano agitato*! m.—(s.), wird seltener gespielt, ist aber sehr melodiös, voll Klangschönheit und sehnsüchtiger Melancholie. Takt 3 und 4 enthalten eine für Mendelssohn recht bezeichnende Wendung, ebenso Takt 7—10 die häufig vorkommende kurzatmige, eindringliche Wiederholung des gleichen Gedankens. In Takt 14 und 28 beachte man die Chromatik. Das Seitenthema (von Takt 19 ab) erklingt zuerst in sonorer Baßlage der Linken, dann geht es an die Rechte über. Reizvolle Zusammenklänge entstehen Takt 31 durch das Liegenbleiben des $\bar{a}$. Scharfe Sekundenreibungen zeigen die Takte 55—57.

Die Form, auf die schon im Vorwort hingewiesen wurde, ist die eines 1. Sonatensatzes. Hauptsatz Takt 1—18, Seitensatz Takt 19—27, Schlußsatz Takt 28—33. Reprise des Hauptsatzes mit Veränderung und weiterer Ausführung statt des üblichen Durchführungssatzes Takt 34—62; dann Seitensatz in Fis dur Takt 63—76, Schlußsatz Takt 77—86.

No. 6. g, $^6/_8$, *Andante sostenuto*, l.—m., *Venezianisches Gondellied*, in Venedig selbst Oktober 1830 geschrieben. Wieder eines der leichtesten und mit Recht meistgespielten Stücke. Bei feiner dynamischer Ausführung, gesang- und gefühlvollem Anschlag kann es trotzdem noch Eindruck machen. Zwei Takte stellen die Tonart *g* fest. Ein Melodiebruchstück taucht auf, das eine kleine Ausweichung nach B enthält und am Schluß wieder als Ausklang benützt wird. In Takt 8 setzt nun die eigentliche Melodie ein, echt italienisch in ihren Terzen und Sexten. In Takt 11/2 lasse man das $\bar{d}$ des Daumens schön „durchklingen". Takt 14 mit dem charakteristischen Intervall der harmonischen d moll-Tonleiter *b cis* und dem Vorhalt vor dem verminderten Septakkord (verminderte Quarte) für die Ohren der Schüler etwas hart und fremd; die ähnliche Wendung, nur anders harmonisiert, wird in Takt 16 besser verstanden. Mit Takt 17 schließt der I. Gedanke auf der Dominante d moll mit einem Ganzschluß, es folgt ein II. Gedanke in c moll (mit *as h*) und g moll. Nach dem Halbschluß auf der Dominante von g moll folgt mit Takt 26 ein III. Gedanke in *g*, bei dem man die Melodienoten in derselben rechten Hand stärker

singen lassen muß als die Begleitungsnoten. In Takt 32 beachte und betone man die kleine Imitation der Linken. Von Takt 35 ab erklingt wieder der Hauptgedanke I nur verkürzt und mit glöckchenartigem Nachklang in der Rechten (Takt 36 und 38/9). Mit der Wiederholung des einleitenden Melodiefragments verliert sich das Lied in der Tiefe und Ferne. Nur die leere Quinte d̄ klingt zart herüber. Neben Dussek „ma barque légère" war Mendelssohn wohl einer der ersten, der das später so beliebte Genre der Barkarolen aufbrachte. Er hat für Gesang verschiedene, in der Stimmung verwandte Gondellieder geschrieben. Das Allegretto un poco agitato aus der Symphonie (Ouvertüre) zum Lobgesang ist nichts anderes als ein wehmütiges Gondellied, überdies in der gleichen Tonart wie das vorliegende Lied ohne Worte. Weiter unten begegnen wir noch zwei weiteren, dem in fis (op. 30,6) = No. 12 und (op. 62 No. 5) = No. 29 in a, alle in Moll. Im Anhang der Mendelssohnschen Klavierwerke findet sich noch ein liebenswürdig s, unbedeutendes in A dur, das weniger bekannt, aber sehr leicht zu spielen und von italienischem Wohllaut erfüllt ist. Die träumerische, märchenhafte Melancholie, die über der unmerklich verfallenden Königin der Adria liegt, hat Mendelssohn wunderbar in Tönen festzuhalten verstanden. Trauer um den Verlust der einstigen politischen Größe der Stadt, das Grauen der nächtlich gespenstischen Stille einer Stadt, die keinen lustigen Peitschenknall, kein frohes Pferdegetrappel und Wagengerassel kennt, da kein Vogel singt, in der neben dem prunkvollen Dogenpalast die Seufzerbrücke und die Bleikammern drohen, da lautlos die schwarzen Gondeln durch träge, stagnierende Lagunen gleiten und bloß der melancholische Gesang der Gondoliere und der zitternde Glockenklang kuppelreicher Kirchen die Stille bricht, das alles glauben wir in diesen Gondelliedern zu vernehmen. — Der Gondellieder, die nach Mendelssohn entstanden, ist gleichfalls Legion. Zu den beliebtesten zählen die von Rubinstein, Tschaikowsky, Moszkowsky, Offenbach (Hoffmanns Erzählungen). Daß Mendelssohn nicht bloß in Tönen zu schildern verstand, sondern auch mit Worten, mit Bleistift und Pinsel, das zeigen seine köstlichen Reisebriefe und seine zahlreichen Zeichnungen, die hohe Begabung und beträchtliches Können verraten, jedenfalls bedeutenderes, als die Zeichnungen Goethes, dem er nacheiferte und dessen Liebling er war. Die musikalische Landschaftsmalerei nimmt in Mendelssohns Werken einen breiten Raum ein, man denke an seine Wasser- und Meerschilderungen in „Meeresstille und glückliche Fahrt", in der Hebriden- und Melusinenouvertüre, an die Wiedergabe italienischer und schottischer Reiseeindrücke in den gleichnamigen Symphonien in A und a; endlich an seine Illustration von Sommernachts- und Elfenszenen- und -Landschaften. (Fortsetzung folgt.)

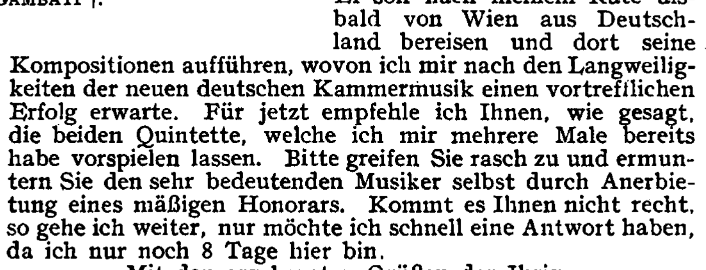


Giovanni Sgambati †.

Am 15. Dezbr. 1914 ist in Rom *Giovanni Sgambati*, der bekannte Komponist und Pianist, 72jährig, nach längerer Krankheit gestorben. Mit ihm ist wohl einer der bedeutendsten italienischen Musiker der Gegenwart dahingegangen. — Schon im Alter von 5 Jahren hat er seine musikalischen Studien unter Arrigo Barberi, einem Schüler von Clementi, begonnen; sein eigentlicher Lehrer, bei dem er auch Harmonielehre studierte, war Natalucci von der neapolitanischen Schule des Zingarelli. Mit 18 Jahren machte er in Rom bereits viel von sich reden: zwei Jahre später wurde er Liszts Schüler, als dieser nach Rom kam und blieb dessen bevorzugter Zögling. Die Bekanntschaft mit Liszt entstand auf folgende Weise. Liszt hörte den jungen Sgambati in einem Konzert und interessierte sich sofort lebhaft für ihn, da ihm seine Interpretation im Septuor von Hummel gefiel. Er schenkte ihm seine Freundschaft und half ihm viel mit wertvollen Unterweisungen im Studium, mit Rat und Tat für seine Laufbahn. Er vertraute ihm auch bei der ersten Aufführung in Rom die Leitung seiner symphonischen Dichtung „Dante" an, sowie des Oratoriums „Christus", und beide vereint, Liszt und Sgambati, arbeiteten, um das musikalische Niveau der italienischen Hauptstadt etwas zu heben und Bach, Mozart und Beethoven dem Publikum vertraut zu machen. Im Jahre 1876 lernte Sgambati Richard Wagner kennen, der erstaunt war, in Rom einen jungen Komponisten zu finden, der mit Eifer die gute Sache vertrat und seine musikalischen Ziele höher gesteckt hatte, als seine Genossen in der Kunst. Wagner interessierte sich auch für seine Kompositionen und empfahl sie bekanntlich selber dem Verlag von Schotts Söhne mit folgenden Worten: „Ich wünsche Ihnen zwei Quintette von Herrn Sgambati (Römer) auf das allerernstlichste zum Verlag empfohlen zu wissen. Schon durch Liszt auf diesen Komponisten und ausgezeichneten Klavierspieler im bedeutendsten Sinne aufmerksam gemacht, hatte ich jetzt die Freude, einmal ein wahrhaft großes und originelles Talent kennen zu lernen, welches, da er in Rom nicht sehr am Platz ist, ich gerne der größeren musikalischen Welt vorführen möchte. Er soll nach meinem Rate alsbald von Wien aus Deutschland bereisen und dort seine



GIOVANNI SGAMBATI †.



Kompositionen aufführen, wovon ich mir nach den Langweiligkeiten der neuen deutschen Kammermusik einen vortrefflichen Erfolg erwarte. Für jetzt empfehle ich Ihnen, wie gesagt, die beiden Quintette, welche ich mir mehrere Male bereits habe vorspielen lassen. Bitte greifen Sie rasch zu und ermuntern Sie den sehr bedeutenden Musiker selbst durch Anerbietung eines mäßigen Honorars. Kommt es Ihnen nicht recht, so gehe ich weiter, nur möchte ich schnell eine Antwort haben, da ich nur noch 8 Tage hier bin.

Mit den ergebensten Grüßen der Ihrige

Richard Wagner."

Dies Empfehlungsschreiben genügte, um den Verlag die Kompositionen des jungen Maestro annehmen zu lassen und auch in weiterer Folge seine Werke zu publizieren. Giovanni Sgambati gründete dann in Rom die „Società Romana del Quintetto". Später hieß auf Geheiß der Königin Margherita die Vereinigung „Quintetto di Corte di S. M. la Regina". — In den Jahren von 1882—1903 spielte Sgambati in zahlreichen Konzerten. Zuerst in England, wo er seine Symphonie in D dur dirigierte; dann dirigierte er in Deutschland und zwar in Köln seine zweite Symphonie, ging dann nach Frankreich, wiederum nach England und endlich auch nach Rußland, wo er als Pianist auftrat. — Zum letzten Mal hörten wir ihn in Rom vor 4 Jahren im „Augusteum", als er, mit Balling am Dirigentenpult, ein Konzert von Beethoven spielte. Das Publikum war begeistert, wie sein betagter Mitbürger in so vollendeter und klarer Weise und mit so viel Geist seine Aufgabe erledigte wie auch in jüngeren Jahren. — Er hinterläßt nach

42jähriger Tätigkeit als Klavierlehrer am hiesigen Institut der „Santa „Cecilia" eine Schar von Schülern, die seine bewährte Methode weiterführen werden.

Von seinen Kompositionen seien als die wichtigsten genannt: zwei Symphonien, das Quartett, zwei Quintette, das Klavierkonzert und das Requiem, das in Deutschland vielleicht bekannter ist, als hier. Zahlreich sind seine Klavierkompositionen; am bekanntesten sind die „Notturni", die „Melodie poetiche", „Preludium und Fuge" und die „Toccata" u. a.

In der italienischen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird Sgambati seinen Platz behalten als wichtiger und einflußreicher Erzieher und vor allem als eifriger Apostel für die Verbreitung klassischer Musik. In diesem Sinne hat er zur Vertiefung des musikalischen Lebens in seinem Vaterland beigetragen wie nur wenige andere und so wird sein Name neben den besten unvergessen bleiben.

Rom. **Delia Albini-Ruggli.**

Pause im Schaffen.

Von FRANZ DUBITZKY (Berlin).

Ich wollt', ich wär' ein Schuster und hätte meinen Sonntag, und wüßte nicht gix noch gax von C dur und c moll!" wünschte Carl Maria von Weber, als er durch die Komposition seiner Schmerzensoper „Euryanthe" über die Maßen in Anspruch genommen wurde und keine Ruhe sich gönnte, ehe er die Schlußnote aufgezeichnet hatte. Der Sonntag ist für die Tondichter oft der fruchtbarste, der angestrengteste Tag, da die meisten unter ihnen in der Woche einen einträglicheren Beruf ausüben müssen, als gewöhnlich das Komponieren darstellt — und gar mancher mit Unterrichtsstunden aller Art überbürdete oder als geplagter Operndirigent fungierende Tonsetzer muß, da Brot vor Kunst geht, vom Montag bis zum Sonnabend den Komponiergriffel ruhen lassen, an den Wochentagen „pausieren". Eine freiwillige, oder richtiger: eine durch den bei den Polen herrschenden Glauben, daß der Montag und Freitag als Unglückstage anzusehen sind (der Freitag steht bekanntlich auch bei uns Deutschen nicht in bestem Ansehen, man scheut ihn als Antrittstag einer Reise, beim Wohnungswechsel usw.) — eine durch solchen Aberglauben verursachte „Pause im Komponieren" bemerken wir bei Chopin, der Klavierpoet raffte sich an den genannten Tagen nicht zu besonderen Taten auf, Wichtiges verschob er auf den nächsten Tag in der festen Meinung, daß am Montag und Freitag jegliches bedeutsamere Schaffen mißlingen würde.

Ueber den Mangel an rollendem Gold wußten sich unsere Tonmeister in den Jugendjahren oft mit Humor zu trösten, selbst wenn ihnen durch die Bemühungen um den täglichen Taler die Komponierstunde arg gestört wurde. „Glauben Sie, es ist zum Tollwerden, zwei Tage meine geliebte Arbeit zu unterbrechen, um Posaunensoli zu schreiben! Ich muß leben, indessen habe ich mich gerächt und das Orchester mehr kanaillenmäßig als natürlich behandelt. Das Piston jammert wie das eines einäugigen Bierfiedlers . . ." so räsonierte launig Bizet, als er in der Komposition seiner Oper „Das hübsche Mädchen von Perth" pausieren mußte. Aber schlimm empfand es mancher Tonsetzer, wenn ihm sein magerer Geldbeutel sogar die Anschaffung oder das Mieten eines Klavieres verbot, wenn ihm die Zwiesprache mit dem Künder seiner Gedanken, mit dem tönenden Instrument verwehrt wurde. „Ich bin sowohl ein produzirender als ein reproduzirender Künstler und besitze — kein Instrument. Ein Freund erlaubt mir bei ihm mich zu üben; wahrlich, mein Los ist nicht beneidenswert!" klagte Smetana Anno 1848 (er war damals 24 Jahre alt) dem wohlhabenderen Meister Liszt. Wie notwendig ist dem Tondichter das Klavier beim Komponieren — und sei es auch nur zum Prüfen der fertigen Gedanken! Die meisten Komponisten und besonders die moderneren, nach neuen Akkorden suchenden und „tastenden", bedürfen unbedingt des Klaviers, der steten Möglichkeit, das Erdachte gleich erklingen zu lassen — und gar vielen Tonsetzern dient das Instrument als Anreger zu musikalischen Gedanken, zur Erfindung von Themen und Melodien: fehlt ihnen das Klavier, so sind sie in mehr oder minderem Maße zum „Pausieren" verurteilt. Selbst Papa Haydn bedurfte des Klaviers, er erzählte: „Ich setzte mich ans Klavier, fing an zu komponieren, je nachdem mein Gemüt traurig oder freudig, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und festzuhalten."

Indes — auch das anregende, ermunternde Klavier schützt vor der „Pause im Schaffen", vor dem Versiegen des Notenstroms nicht. Der Erschlaffung des Geistes setzen die Komponisten die verschiedenartigsten belebenden Mittel entgegen, auch einen guten Trank (bei der nächtlichen Schnellkomposition der „Don Juan"-Ouvertüre war es Punsch) verschmäht man nicht. Der Komponist des „Mikado", Sullivan, gab folgende Auskunft über die Besiegung der „Pause im Schaffen": „. . . ich arbeite vier Stunden lang und dann stärke ich meinen Leib erst durch körperliche Arbeit: Rudern, Steinwerfen, Dauerlaufen und hierauf durch eine ausgiebige Mahlzeit. Um zwei Uhr setze ich mich wieder ans Pult und arbeite unausgesetzt bis acht Uhr." Haydn bekämpfte in seinem höheren Lebensalter die „Pause" folgendermaßen: „Wenn es mit dem Komponieren nicht so recht fort will, so gehe ich im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand, bete einige Ave, und dann kommen mir die Ideen wieder." (Aber bei manchem Tonsetzer wirken selbst die erprobtesten Remedien nicht, er komponiert fortgesetzt — „Pausen", d. h. nichtssagende Gebilde.)

Daß er das Komponieren verlernt habe, fürchtete Wagner, als er nach längerer „Pause im Schaffen" daran dachte, den „Fliegenden Holländer" in Musik zu setzen; er erzählte selbst darüber in seiner „Autobiographischen Skizze": „Um sie (die Verse) zu komponieren, hatte ich ein Klavier nötig; denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzierens mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich mietete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher, ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei." Die Sorge war jedoch unnötig, in sieben Wochen schuf der Meister die Musik, nur die Ouvertüre blieb noch unaufgezeichnet, da, wie Wagner an gleicher Stelle meldet, ihn „wieder die niedrigsten äußeren Sorgen überhäuften" — und weiter heißt es: „Zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug." Gar manche kostbare Zeit ging dem Bayreuther Meister durch äußere, kleinliche und peinliche Kämpfe verloren. Gleich das erste Jahr seiner Ehe wies eine große „Pause" auf; Wagner berichtete in diesem Punkte: „Dort (in Königsberg) heiratete ich im Herbst 1836, und zwar unter den mißlichsten äußeren Verhältnissen. Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: „Rule Britannia". Und wie oft schlich sich aus ähnlichen, aus kunstfernen und kunstfeindlichen Gründen die „Pause" in die Komposition des „Nibelungenringes"! Am 16. Januar 1854 war die Musik des „Rheingold" skizziert — aber erst mehr als zwei Dezennien später, am 21. November 1874, lag die Partitur der „Götterdämmerung" vollendet vor. Die größte „Pause" erlitt hierbei „Siegfried", dessen musikalische Skizzierung am 22. September 1856 begann, während die letzte Partiturseite erst am 5. Februar 1871 geschrieben wurde. „Ich habe meinen ganzen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen . . . es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich so weit kam" — meldete der Dichterkomponist seinem Schützer Franz Liszt, als er nach dem Anfang des zweiten „Siegfried"-Aktes eine achtjährige „Pause" eintreten ließ, um sich aussichtsreicherer, Gewinn versprechender Arbeit, „Tristan" und den „Meistersingern", zuzuwenden. Als Kuriosum sei mitgeteilt, daß bei der Komposition der „Meistersinger" auch einmal eine „Pause im Schaffen" durch den — Biß eines Hundes in Wagners rechte Hand verursacht wurde (indes . . . überraschend ist diese Kunde nicht, der Schöpfer des „Parsifal" wurde ja des öfteren — „gebissen").

Die „Bisse" der Welt verleiden manchem Künstler das Schaffen, sie verleiten ihn zum grollenden „Pausiren". Als Verdis komische Oper „Ein Tag als König" bei der Uraufführung einen gründlichen Durchfall erlebte, wollte der junge Maestro, der überdies während der Komposition der „komischen" (!) Oper die Gattin und seine beiden Kinder durch den Tod verloren hatte (wie sollte er da den „heiteren" Ton für jenes Werk treffen?) — vom Opernkomponieren und von der Welt nichts mehr wissen, er zog sich in strengste Abgeschiedenheit zurück; nach einem Vierteljahr stimmte das lockende Textbuch der Oper „Nabucco" den Mutlosen jedoch um, er schrieb seine vierte Oper — und der Sieg blieb nicht aus (letzterer äußerte sich sogar in — Krawatten à la Verdi, Frisuren à la Verdi und Verdi-Punsch). Bei Auber war es gleich die erste aufgeführte Oper, der Einakter „Die militärische Rast", die die „musikalische Rast" herbeiführte und dem Tonsetzer die Lust am Opernschreiben verdarb. Zwar blieb seine Musik nicht ungelobt, dem Libretto ging man aber hart zu Leibe; nun suchte Auber sechs Jahre lang nach einem guten Dichtersmann, „pausierte" während dieser Zeit und war nahe daran, Frau Musika für immer den Abschied zu geben. Wie Verdi, so wurde auch Meyerbeer durch den schnellen Tod zweier Kinder tiefgebeugt und zum Schweigen im Operngebiet veranlaßt; achtzehn Monate währte seine Abkehr von der Bühne, er komponierte während dieser Zeit seiner Stimmung angemessene religiöse Gesänge; nach der anderthalbjährigen, geistlichen Werken gewidmeten Opern-

pause schuf er die einen Welterfolg bringende „weltliche" Oper „Robert der Teufel".

Mit der Vollendung eines umfangreichen Werkes wird sich bei dem Autor in der Regel eine Ermüdung, das Ruhebedürfnis, die „Pause" größeren Umfanges einstellen. „Ich huste und faulenze", gestand, um nochmals auf Weber zu sprechen zu kommen, der Meister nach der Beendigung der „Euryanthe" und gönnte sich und seiner angegriffenen Gesundheit vierzehn Monate der Erholung; der Melodienstrom schien versiegt zu sein, der Meister schrieb in launigem Tone seiner Gattin: „. . . Wenn ich wieder einmal Gedanken kriege! Jetzt fällt mir noch gar nichts ein und es kommt mir vor, als hätte ich nie etwas komponiert. Am Ende sind die Opern gar nicht von mir!" Nach der vierzehnmonatigen Pause „kriegte" er aber wieder „Gedanken" in Hülle und Fülle, der „Oberon" „fiel ihm ein" — dann jedoch kam die große Pause, die „ewige Pause", weiteren „Einfällen" wehrte allzufrüh der kunstfeindliche Sensenmann. Webers „Euryanthe" hatte bei weitem nicht die Anerkennung gefunden, wie es der Meister, der das felsenfeste Wort aussprach: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth'!" erwartet hatte; somit ist auch der Mißerfolg an der dann sich einstellenden „Pause im Schaffen" nicht ganz unbeteiligt. Dieser Grund fällt bei Verdi, bei der zwischen „Aida" und „Othello" liegenden sechzehnjährigen (!) Pause fort, „Aida" wurde gleich beim ersten Erscheinen mit Ruhm und Gold in höchstem Maße gelohnt. Verdi war 58 Jahre alt, als er „Aida" der Welt übergab, mithin noch in Rüstigkeit — und schwer verständlich dünkt es uns, daß er erst nach sechzehn Jahren mit einer neuen Oper sein „Wiedererwachen" kundgab (die Unterbrechung der unendlichen Pause durch die Komposition des „Requiems" soll übrigens nicht „unterschlagen" werden, der „Bühnen"-Schlaf des Maestro erleidet durch diesen Hinweis keine Einbuße). Verdi wurde in der Muße, in der „Pause", von seinem 200 Jahre zuvor lebenden Kollegen und Namensverwandten Monte„verdi" übertroffen. Am 28. Mai 1608 gab man dessen Oper „Arianna" (eine der ältesten „Ariadne"-Opern) zum erstenmal und mit aufsehenerregendem, nachhaltigem Erfolge in Mantua (in einem Bericht aus jenen Tagen heißt es u. a.: „Der Klagegesang der von Theseus verlassenen Ariadne wurde mit so großer Innigkeit vorgetragen und in so rührender Weise dargestellt, daß alle Zuhörer aufs tiefste davon ergriffen wurden und kein Frauenauge tränenlos blieb"). Trotz solchen Ruhmes ließ Claudio Monteverdi die Opernfeder 22 (!) Jahre rosten, erst 1630 ermannte er sich zu neuer Operntat. Der Preis der „Behaglichkeit" kommt jedoch in allererster Linie dem Maestro Rossini zu; 1829 erfreute er die Welt und seinen Geldbeutel durch die Oper „Wilhelm Tell", dann ruhte er, 37 Jahre zählend, fast vier Dezennien hindurch von den Nöten des Opernkomponierens aus (er war allerdings zuvor recht fleißig gewesen, von 1810—29 schrieb er nicht weniger als — 39 Opern, in den Jahren 1812, 1813, 1816, 1818, 1819 je vier! und den „Barbier" gar in 14 Tagen!). „Für den Ruhm schreib ich nicht mehr; Geld habe ich genug!" mit dieser Erklärung lehnte er die Aufforderung eines Verlegers, eine neue Oper gegen ein Honorar von 100000 Franken zu ersinnen, ab und widmete sich mit besonderer Bevorzugung — gastronomischen Studien — „. . . aber was Sie wohl ebensosehr als meine neue Oper interessieren wird, ist die Entdeckung einer neuen Salatbereitung, welche mir gelungen ist . . ." lautet eine Stelle aus einem Briefe des Meisters. Der verwöhnte Feinschmecker Rossini mußte sich in früheren Jahren auch mit — Wasser und Makkaroni begnügen: ein Theaterdirektor ließ ihn, als er sich vor Beendigung der bestellten Oper „Othello" eine die Premiere in Gefahr bringende „Pause im Schaffen" erlaubte, in Haft nehmen, mit Tinte, Feder, Notenpapier und den vorgenannten volkstümlichen „Delikatessen" versehen — und nicht eher wird der unverläßliche Tonmeister aus dem Verließ entlassen, bevor er nicht die Partitur fertiggestellt hatte, was übrigens nun in schnellster Zeit geschah. Nach dem Siege seines „Tell" hätten ihn gewiß sämtliche Opernunternehmer gern „in Haft nehmen" lassen und zur Notenfeder die auserlesensten Leckerbissen als Köder gelegt —, aber Rossini war, wie gemeldet, vorsichtig und gab keinerlei Versprechen und somit keine Handhabe zu gesetzlicher „Internierung". Daß ein Komponist vierzig Jahre „schweigt", darf gewiß als Unikum gelten (Reichstagsmitglied hätte Gioachino Antonio Rossini natürlich niemals werden können).

Der arme Komponist und Schauspieler Lortzing konnte sich nicht wie der gefeierte Italiener auf seinen Lorbeeren ausruhen, sein Meisterwerk „Zar und Zimmermann" schützte ihn keineswegs vor ärgster Not: „Der deutsche Komponist Albert Lortzing muß alle acht bis zehn Tage seine Familie verlassen! ihre geringe Barschaft reicht kaum so weit, bis er wieder etwas verdient hat! er selbst hat kaum so viel, um den Dampfwagen bezahlen zu können!" offenbarte der Meister der komischen Oper, und in einem anderen Briefe lesen wir: „Ich habe es erfahren, was es heißt und wie es tut, wenn man . . . in einem unfreundlichen Zimmer eines Gasthauses sitzt und unwillkürlich über Gegenwart wie Zukunft Betrachtung anstellen muß; ich bin manchmal fast verzweifelt. Ich habe stets Arbeit, Beschäftigung bei mir, aber — es ging nicht; ich habe auf meinen sämtlichen Pilgerfahrten nicht drei Noten geschrieben und mit dem Dichten ging's nun erst recht nicht." Zu den traurigsten „Pausen im Schaffen" gehören sicherlich diese des „Wildschütz"-Komponisten. Auch Hugo Wolf „vergaß" man bei Lebzeiten. Diesen Tondichter könnte man einen Quartalskomponisten nennen, der Zeit des schnellen Schaffens folgten bei ihm in der Regel Wochen und Monate gänzlicher Unfruchtbarkeit; so entstanden z. B. in drei Monaten seine Mörike-Lieder, 44 an der Zahl, fünf lange Monate „schlummerte" er dann (mit einer vier Jahre währenden Moll-„Pause" schloß trüb das Leben des geistesumnachteten Meisters . . .).

Im höheren Lebensalter werden die „Pausen im Schaffen" bei den Komponisten wie bei jeglichem Schaffenden größer und zahlreich. Wenn auch der Wille vorhanden ist, die Kraft des Körpers, die Ausdauer läßt nach. Als Verdi mit seiner letzten Oper, „Falstaff", beschäftigt war, klagte der 78-Jährige: „Die Instrumentierung meiner Oper ist eine Anstrengung für mich; eine Anstrengung, weil ich alt bin und meine Augen und meine Hand mir nicht mehr gehorchen wie früher. Wenn ich zwei Stunden täglich arbeite, wie das jetzt meine Gewohnheit ist, könnte ich in diesem Augenblick ganz genau die Zeit angeben, die ich noch zur Fertigstellung meiner Arbeit brauche; aber kann ich die zwei Stunden ganz dazu haben, und jeden Tag? Darum kann ich nicht sagen, ob und wann ich den „Falstaff" fertig bekommen werde." In früheren Jahrzehnten flogen des Meisters Gedanken mit Windeseile aufs Papier, die Oper „Ernani" komponierte Verdi in einem Monat, den „Rigoletto" in vierzig Tagen. Wohl noch mehr als den betagten Maestro strengte das Komponieren den Schöpfer der „Schöpfung" an, als er sich dem siebenten Dezennium näherte; über die „Pausen" werden wir z. B. in einem Briefe Haydns vom Jahre 1799 unterrichtet: „Die Welt macht mir täglich viele Komplimente, auch über das Feuer meiner letzten Arbeiten: aber niemand will mir glauben, mit welcher Mühe und Anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muß, indem mich manchen Tag mein schwaches Gedächtnis und die Nachlassung der Nerven dermaßen zu Boden drückt, daß ich in die traurigste Lage verfalle und hierdurch viele Tage nachher außerstande bin, nur eine einzige Idee zu finden." Gounod hielt sich auf den dringenden Rat der Aerzte in den letzten zwei Dezennien seines Lebens vom Komponieren möglichst fern und pausierte auf dem anstrengenden Operngebiete während dieser langen Zeit gänzlich. Johann Strauß fügte sich weniger willig dem Befehle des Arztes und der Bitte der besorgten Gattin, zu „pausieren"; um dem Meister des Walzers jede Möglichkeit zum Komponieren zu nehmen, hielt man das — Notenpapier streng vor ihm verschlossen, aber der „Fledermaus"-Komponist wußte sich zu helfen, er versah auf den Spaziergängen seine — Manschetten mit Notenlinien und notierte dann flugs die Melodien, die ihn ohne Respekt vor der ärztlichen Order nach wie vor bestürmten.

Und nun wollen wir selbst — „pausieren" und zur „Verstärkung" der Ruhe über die Pause eine Fermate setzen (schnell sei noch gesagt, daß Hugo Kobler — gest. 1907 — eine Oper „Die Fermate" komponierte, aus der bislang, wie es sich bei den meisten Opern zu ereignen pflegt, nur die — „Pausen" erklangen) . . . . Also, wie versprochen:

. . . Postscriptum: Bei Robert Schumann wurde die „Pause" zum „Schaffen", der Meister schuf sich eine „Pause", indem er sich — keine Pause schuf. Das klingt delphisch? Je nun, in seinem „Carneval" op. 9 befindet sich ein Sätzlein, das die Ueberschrift „Pause" trägt (bei dieser „Pause" geht es übrigens recht lebhaft zu, „Vivo" und „precipitandosi" lautet die Tempovorschrift, geradeso, als wenn sich das bei einer „Tristan"-Aufführung begeisterte Publikum in der „Pause" voll noch größerer Begeisterung auf das — Büfett stürzt).

Adolf Benzinger †.

Von Professor HEINRICH LANG (Stuttgart).

Es war am 16. August 1914. Der Orgelkünstler Benzinger hatte mit zwei anderen Berufenen, Otto Freytag und Karl Wendling, eine „Geistliche Abendmusik" für die Stuttgarter Markuskirche angesagt. Man wußte, daß die Drei bereits den Professorsrock mit des Königs Ehrenkleid vertauscht hatten. Eine dichter gedrängte Gemeinde hatte die Kirche nie gesehen. Die Hunderte, die da zusammenströmten, waren gewiß, von dem musikalischen Abschiedsgruß der Drei Erhebung, Trost und Stärkung zu empfangen. Das Bangen: „Werden sie auch wiederkommen dürfen?" vertiefte die Eindrücke der feingewählten Vortragsreihe. Bei der Markusgemeinde richtete sich die sorgende Teilnahme besonders auf ihren Organisten Benzinger, der sich die herrliche Walcker-Orgel der Markuskirche so ganz zum Instrument seines Em-

pfindens gemacht hatte. In hehrer Vollendung erklang Bachs weltumspannende g moll-Fantasie und die große ernste Passacaglia, so fertig gespielt, als ob nicht bereits Gewehr- und Degengriffe Aufgabe der Orgelhände geworden seien.

War's eine Todesahnung, die ihn als Schlußstück wählen ließ, was Brahms zu der Weise gedichtet:

O Welt, ich muß dich lassen,
Ich fahr' dahin mein Straßen
Ins ew'ge Vaterland?

Zum Schmerze vieler ist's für ihn wahr geworden: zur jenseitigen Heldenschar abberufen, wird er nicht mehr an das irdische Instrument zurückkehren.

Seine Persönlichkeit aber und seine Kunst ist es wert, daß für einen weiteren Kreis sein Bild festgehalten werde.

Früh erwacht war sein Musiktalent. Er mochte etwa neun Jahre zählen, als ihn mir sein Vater, der in weiten Kreisen verehrte Rektor M. Benzinger, in den Klavierunterricht brachte. Es war eine seltene Freude, den fähigen, technisch und musikalisch gleich begabten Knaben zu unterrichten. Die Fortschritte waren ungewöhnlich. Bald erwachte auch die besondere Liebe für Bach und für die Orgel. Wie staunte ich, als er mich nach wenigen Stunden der ersten Unterweisung auf dem Orgelpedal mit der glücklichen Inangriffnahme einer Bachschen Tokkate überraschte.

Im Elternhause fanden seine musikalischen Fortschritte freudige Beachtung. War ja doch der Vater selbst seinerzeit von Meister Faißt trefflich musikalisch geschult worden. Aber als der Sohn den Wunsch kundgab, die Kunst als Lebensberuf zu erwählen, konnte er doch nicht gleich die Einwilligung des Vaters erlangen. So wandte sich der auch fürs Praktische begabte junge Mann nach Ablegung der Maturitätsprüfung und Erledigung seiner militärischen Vorbildungs-Pflichten zunächst technischen und philosophischen Studien zu. Begeistert sprach er mir von dem Hochgenuß, den ihm eine Sigwartsche Vorlesung in Tübingen gewährte. Aber die Liebe zur Kunst der Töne behielt den Sieg und errang bald auch des Vaters Einwilligung.

Im Herbst 1900 trat er als Vollschüler in das Stuttgarter Königl. Konservatorium für Musik ein, wo ihn Professor Pauer sofort unter seine Klavierschüler aufnahm. Mit vollen Zügen genoß Benzinger aus dem Strom der Anregungen, die von diesem Großmeister des Klavierspiels ausgingen. Daneben setzte er in meiner Klasse die Orgelstudien fort und widerlegte in seinem Teil die oft gehörte Behauptung, daß es unmöglich sei, auf Klavier und Orgel gleichzeitig zu künstlerischen Zielen emporzusteigen. Aus den bedeutenden Leistungen, die er noch während der Studienzeit an die Oeffentlichkeit stellte, sei besonders angeführt, daß er im Sommer 1903 zur Eröffnung eines Hugo-Wolf-Konzertes in der Johanneskirche Regers Orgelphantasie über „Ein feste Burg" vortrug und damit Reger erstmals in Stuttgarter Konzertprogramme einführte. Eifrige theoretische Studien zuerst in meinen und dann namentlich in Prof. de Langes Klassen führten ihn so weit, daß er in den Konservatoriumskonzerten auch mit Kompositionen hervortreten konnte.

ADOLF BENZINGER †.
Hofphotogr. Schmitz, Stuttgart.

Nach dem Abschluß seiner Studien (Frühjahr 1905) nahm Benzinger einen mehrmonatlichen Aufenthalt in England. Von dort aus berief ihn im September 1905 das Vertrauen seiner bisherigen Lehrer in die Kollegenschaft. Der nächste Zweck seiner Berufung an das Stuttgarter Konservatorium war die Unterstützung Pauers in der Leitung der Elementarklassen. Daneben hatte er von Anfang an seine eigene Klavierklasse. Aus dem lebensfreudigen, witzbereiten Jüngling war ein ernster Pädagoge hervorgetreten, frei von jeglicher Pedanterie, aber gewissenhaft in Darbietung und Forderung, verständnisvoll eingehend auf die individuellen Bedürfnisse seiner Schüler und durch scharfes Durchdenken aller Probleme der Pianistenerziehung sich stete Frische bewahrend — Vorzüge, die durch gebildetes, sicheres und taktvolles Auftreten in ihrer Wirkung erhöht wurden. Darum war es kein Wunder, daß sich seine Schülerzahl im Konservatorium und privatim rasch vergrößerte. Bald wurde er auch Mitglied der Prüfungskommission für Erteilung musikpädagogischer Diplome des Konservatoriums, und in den letzten Jahren übertrug ihm Pauer die Abhaltung der Vorträge über Methodik des Klavierunterrichts im Klavierlehrer-Seminar. Jahrelang war er auch Lehrer des Musikdiktats. Eine selbstgestellte Aufgabe, die ihm der Tod aus den Händen nahm, war die Abhaltung von Vorträgen über Akustik, für die er bereits Material gesammelt hatte. Am 26. Februar 1912 wurde er durch den Titel Professor geehrt.

Neben reicher pädagogischer Wirksamkeit ging eine vielgestaltige konzertierende Betätigung einher. Als Klaviersolist gab er nicht nur in Stuttgart alljährlich ein eigenes Konzert mit feingewähltem Programm, sondern er wagte sich auch hinaus in außerwürttembergische Musikzentren und errang u. a. in Leipzig und Dresden vor strenger Kritik sehr hohe Anerkennung.[1] Eine warme, mit dem besonderen Reiz des Intimen und Gemütvollen ausgestattete Tongebung, ein gesangvolles Legato, ein feinsinniges poetisches Empfinden gaben bei durchaus gediegener Technik seinem Spiel den Stempel ansprechendster Individualität. Besonders nahe lag ihm das nachschaffende Gestalten für Schumann, aber auch Mozarts c moll-Fantasie, Beethovens Es dur-Konzert, Liszts h moll-Sonate, namentlich aber Bachsche Kompositionen wurden von ihm stilvoll wiedergegeben.

Die selbstlose Art, mit der er immer sein Spiel ganz dem Zweck der Herausarbeitung der Gemütswerte in den aufgeführten Werken unterordnete, machte ihn insbesondere zu einem vielgesuchten Begleiter und Kammermusikspieler. Wie leicht und fein wußte er sich einzufügen in die Intentionen seiner Partner. Burmester hat er einmal prima vista öffentlich begleitet, ohne daß sich das Publikum im mindesten verkürzt fühlte.

Seit er im Jahr 1907 zum Organisten der Markuskirche ernannt war, betätigte er sich auch mit Konzerten auf seiner schönen Markuskirchenorgel, teils im Auftrag des ihn hochschätzenden dortigen Kirchengemeinderats, teils und namentlich für den Württembergischen Bach-Verein, dessen Vorstand an ihm von der Gründung an (1908) ein aufopfernd tätiges Mitglied besaß. Einmal ward ihm auch die Freude zuteil, selbst einen Kantatenabend des Bach-Vereins in der Markuskirche zu leiten.

Die durchsichtige Klarheit seiner orgelgerechten Technik, die geschickte, maßvolle Ausnützung der Orgelklangfarben, die geistvolle Gestaltungsweise, bei der er sich weder in der Wahl der Vortragsstücke noch in der Art der Ausführung modernen Anregungen verschloß — das alles befähigte ihn in hervorragender Weise dazu, dem Orgelspiel ohne unkünstlerische Konzessionen dankbare Hörer zu gewinnen. Zum kirchlichen Organistenamt war er durch Begabung und Vorbildung auch für gutes improvisiertes Spiel ausgerüstet.

In glänzender Weise zeigte er seine Doppelbefähigung beim württembergischen Bach-Fest (1912), wo er auf der Liederhalleorgel die Passacaglia mit Fuge und im Verein mit Pauer und Wolfrum das Konzert für drei Klaviere vortrug.

Neuen Reiz erhielt seine öffentliche Tätigkeit durch das Zusammenwirken mit seiner Gattin, der Klavierkünstlerin Dagmar Wahl, mit der er sich im Jahr 1906 vermählt hatte. Der Bund der beiden, die sich im gemeinsamen Studiengang bei Pauer kennen gelernt hatten, war ein äußerst glücklicher. Das Erscheinen des Ehepaares auf dem Konzertpodium gab einen herzerfreuenden Eindruck davon, was es heißt, wenn zwei Menschenkinder auch in der Kunst ein Herz und eine Seele werden. Besonders vertieft war ihre Ausführung von Bachs „Aria mit 30 Veränderungen".

---

[1] In einem Bericht über ein Konzert, das Benzinger mit Meta Diestel im Jahre 1909 im Leipziger Kaufhause gab, rühmt ihn das Musikalische Wochenblatt „als durchgereiften Künstler mit vornehmem Geschmack und feinmusikalischer Empfindung". Aber wie wehmütig muß es uns heute berühren, wenn wir lesen, daß Dr. Walter Niemann bei demselben Anlaß in den Leipziger Neuesten Nachrichten den Wunsch ausspricht, „daß man diesem exzellenten Musiker noch oft begegnen möchte!"

Reiche Anerkennung ihres Wirkens, ein schönes Heim im lieblichen Stuttgarter Tal, ein herziges Kinderpaar, auf dem das Auge des Vaters mit Zärtlichkeit ruhte; es war ein reiches Glück, das die beiden verband. Und niemand mißgönnte es ihnen. Hatte doch das vornehm ruhige, grundehrliche und dabei bescheidene Wesen des Künstlers Benzinger und seine gleichmäßig gegen Hoch und Nieder geübte Freundlichkeit neben seinen so viel Großes und Schönes noch versprechenden Leistungen die Herzen vieler für ihn gewonnen. In seltenem Maße besaß er darum auch im weiteren Kreis das Vertrauen der Stuttgarter Musiker, die ihn neuerdings auch in den Ausschuß des musikpädagogischen Verbandes wählten.

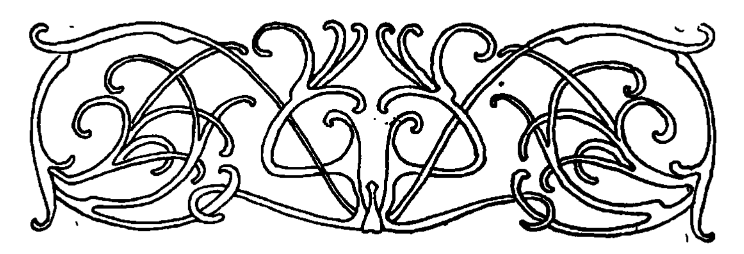
Nun ist der rauhe Kriegssturm zerstörend in das Glück gefahren. Ernst aber mutvoll ist er ausgezogen. Mannhaft hat er dem Vaterland gedient und seine Tapferkeit in zahlreichen heißen Gefechten auf dem westlichen Kriegsschauplatz bewährt. Das Eiserne Kreuz, der Leutnantsrang, die Liebe und Bewunderung seiner Mitkämpfer, das Vertrauen der von ihm Geführten ist ihm zuteil geworden. Ein besonderer Gottesschutz schien ihn durch alle Gefahren hindurchzutragen. Aber ernst fragte er auf der letzten Karte, die ich aus Russisch-Polen von ihm erhielt: „Was wohl meine Erlebnisse hier sein werden?" Sie sollten sich auf traurigste Weise kürzen. In der Nacht vom 4. auf 5. Dezember hat ihn die Kugel ereilt, die ihm den Heldentod brachte. Nur das Alter Mozarts durfte er erreichen.

Ich klage um ihn, nicht nur als um eine Freude und Krone meiner Lehrtätigkeit, sondern auch als um einen innig geliebten Freund voll Redlichkeit und erprobter Treue. Mit mir klagen viele um ihn, und seiner Witwe wendet sich die allgemeine Teilnahme zu. Wenn aber beim großen Appell der Geschichte gefragt wird: wo sind die Helden des Musikerstandes, pflichttreu im Alltag, aufwärtsblickend im Streben nach edelsten Zielen und opfermutig in des Vaterlandes Gefahr? dann wird seiner Stirne der Kranz der Ehren nicht fehlen.

Musikalisches aus der Festung Straßburg.

In unsere friedsame, teilweise schon ausklingende Sommermusik schlug wie ein Blitz aus heiterem Himmel die Bombe des Krieges herein. Das „Uniontheater", das in früheren Jahren, wie es für ein Sommertheater recht, das Lustspiel gepflegt hatte — leider zumeist das französische (Un-)Sittenstück —, allmählich jedoch leider immer mehr zu der „Polnischen Wirtschaft" des zu Unrecht sich „Operette" nennenden modernen Tanzpossenschunds à la Autoliebchen, Puppchen usw. übergegangen war, hatte soeben seine wenig rühmliche Saison geschlossen. Von den hübschen und beliebten Sommerkonzerten unseres trefflichen „städtischen Orchesters" in dem prächtigen Stadtpark „Orangerie", in denen Theaterkapellmeister *Fried* stets ein leichtes und doch geschmackvolles Programm vorführte, wurde gerade das letzte durch den Mobilmachungsbefehl betroffen, und wies daher nur etwa 10 Zuhörer auf! Dem eigentlichen, früher stets lobenswerten Operettentheater im „Eden", das, nach einer längeren Periode immer tieferen Niedergangs in Repertoire und teilweise ungenügendem Personal, soeben einen Anlauf zur Besserung nehmen zu wollen schien (mit *Fritz Werner* usw.), machte allerdings der Krieg jäh den Garaus, und die nächsten Monate hindurch war die Kriegstrompete die einzige Musik in den Festungsmauern der „wunderschönen Stadt". Von einer Wiedereröffnung des Stadttheaters zum üblichen Termin (15. Sept.) war zunächst natürlich keine Rede: Jetzt, am 10. Januar, ist dies erst, wenn auch nicht in vollem Umfange, geschehen. Denn trotzdem die Stadt das „arbeitslose" Personal in dankenswerter Weise, wenn auch natürlich nur auf Halbsold, solange unterhielt, sind ihr mehrere Mitglieder nach Ubi bene untreu geworden, andere sind einberufen, ebenso eine Anzahl Chor- und Orchestermitglieder (einige Ausländer traf auch die Ausweisung!), vor allem fast das ganze technische Personal; dazu war der Raum vom Roten Kreuz belegt, so daß nur unter den lebhaftesten Bemühungen des Intendanten *Otto* die Eröffnung gelang — mit einer recht achtbaren Aufführung des Fidelio, den ein neuer Dirigent (für den auf ein Jahr von der Oper beurlaubten Pfitzner), Herr *Otto Klemperer*, in kunstsinniger, nur etwas zum Schleppen und Säuseln neigenden Art, leitete. — Inzwischen aber war doch schon das Bedürfnis nach guter Musik rege geworden, die gerade jetzt, wenigstens für den wahren Kunstfreund, ihre höchsten und edelsten Wirkungen entfaltet. Zum Teil war es die Wohltätigkeit, die die Musen wiederum herbeizog. So fand zunächst in der evangelischen Garnisonkirche (Organist Musikdirektor *Rupp*) ein solches Konzert statt, sodann zwei in der katholischen (H. Ringeissen), wo allerdings, namentlich beim ersten, das Programm viel zu „artistisch", der Zeitstimmung kaum entsprechend, geraten war. Ein Damenkomitee veranstaltete im „Fürstenhof" (früher „Stadt Paris!") eine eindrucksvolle, von lebenden Bildern gekrönte Feier, die solistisch allerdings, von Frau *Lauer-Kottlar* (Karlsruhe) abgesehen, nicht sonderlich auf der Höhe stand. Ueberhaupt wird von manchen Seiten die Wohltätigkeit als Folie für mittelmäßige oder schlimmere Leistungen ausgenützt — was nicht geduldet werden sollte! Allerlei Vereine usw. sorgten mit mehr oder weniger künstlerischem, zumeist aber wenigstens gutem materiellen Erfolg, für Unterhaltung und Wohltun. — Auf vorzüglichem Niveau jedoch standen die Veranstaltungen, die die Stadt bezw. ein Künstlerkomitee seit Ende September allsonntäglich für die Soldaten, verwundete und heile, eingerichtet hat. Unter Mitwirkung des städt. Orchesters und der ersten hiesigen Konzert- und Opernkräfte, denen sich auch Schauspieler deklamatorisch zugesellen, gelangten hier mit großem Geschick ausgewählte Programme zu Gehör, die, nicht zu hoch für unsere wackeren Kämpen, Herz und Gemüt erhoben und zu heller Begeisterung entfachten. Es sei mir gestattet, eins dieser Programme hier mitzuteilen: Rienziouvertüre, Vaterländische Ansprache, Largo von Händel (f. Sopran), Kaisermarsch, Gedichte von Arndt und Körner, Ocean-Arie aus Oberon, 2 Tenorlieder (H. Wolf und Millöcker), Armeemarsch, Kurmärker und Pikarde (Singspiel), gemeinsamer Gesang (Kampflied 1914 von Avenarius). Einige Kammermusikkonzerte im gleichen Rahmen, die *Pfitzner* arrangiert hatte und glänzend durchführte, schienen mir für dies Publikum doch zu sehr Höhenkunst („Caviar") zu sein. — Derselbe Dirigent soll auch an Stelle der ausgefallenen Abonnementskonzerte einige Symphonie-Konzerte leiten, deren erstes im Dezember stattfand. Auch hier jetzt ein kerndeutsches Programm (Jubelouvertüre, Schumann d moll-, Beethoven c moll-Symphonie), statt der früher so häufigen Verbeugungen vor französischer Modekunst für die nach Gallien sympathisierenden Altelsässer, die sogar bei den Musikfesten je einen ganzen Abend belegten! Diese ganze Französelei, die gerade unser Musikleben stark beeinflußte (manche Vereine hatten äußerlich und programmatisch — in Stück- und Solistenwahl — einen ausschließlich französischen Anstrich!) wird hoffentlich durch den Krieg mit eisernem Besen weggekehrt werden, zumal einige ihrer Hauptapostel bereits unschädlich gemacht sind. Ueberhaupt — was 44 Jahre einer in Halbheiten sich erschöpfenden Regierung nicht fertig gebracht haben, das hat das militärische Regiment mit einem Federstrich kurz und schmerzlos erreicht: das ganze Kokettieren mit dem Franzosentum, was, stets als „Aeußerlichkeit" entschuldigt, die Germanisation des Reichslandes andauernd hemmte, ist mit einem Schlage aus dem öffentlichen Leben verschwunden, und wenn es auch in den Koterien der unbekehrbaren „Notabeln" weiter lebt, — der überwiegende Teil der elsässischen Bevölkerung dürfte zur aufrichtigen Bekennung des schlummernden Deutschtums geführt worden sein. Hört man doch jetzt schon die ganzen Scharen der Straßenjugend („Kneckes" genannt) unsere patriotischen und Soldatenlieder mit heller Stimme singen! Hoffentlich beginnt nach dem Krieg jene schwächliche „Rücksichtnahme auf die Gefühle" (NB. einer kleinen Minorität!) nicht wieder, durch die die Schlingpflanze der Französelei im deutschen Elsaß immer weiter kultiviert wurde, und wobei gerade die Kunst — mit ganz überflüssigen französischen Theatervorstellungen, Vorträgen und den erwähnten Vereinsveranstaltungen usw. — wichtige Vorspanndienste leisten mußte! — Als ragendes Denkmal deutscher Kunst erschien im Dezember noch das Deutsche Requiem von Brahms, ein Werk, so recht dem Ernst der Stunde entsprechend, das durch Musikdirektor *Münch* eindrucksvoll, wenn auch stilistisch nicht ganz einwandfrei dargeboten wurde. Die üblichen solistischen Konzerte finden zurzeit hier keinen Boden. Nur dem Zufall, daß *Felix Berber*, mit dem Eisernen Kreuz geschmückt, beim Stabe des hiesigen Armeeoberkommandos sich befindet, haben wir die Bekanntschaft dieses hervorragenden Geigers zu verdanken, der mit Pfitzner einen Kammermusikabend gab, auch sonst der Wohltätigkeit sich dienstbar gemacht hat. So entbehren wir, namentlich jetzt nach Eröffnung des Theaters, auch hier in der Grenzfestung (gleichwie in Metz) doch nicht ganz die freundlichen Gaben der Kunst, und wollen nur hoffen, daß sie bald zur endgültigen Sieges- und Friedensfeier die Saiten stimmen kann!

Dr. G. Altmann.



Aus Italien.

Der „Artist" veröffentlicht folgenden Brief eines deutschen Kapellmeisters an seine Agentur: „Rom, 20. 12. 1914. Seit 13 Monaten sind wir in erstklassigen Etablissements Italiens engagiert, aber jetzt werden die Verhältnisse hier unten leider unhaltbar, da die italienische Armee und Flotte ganz bestimmt für Mitte Januar mobilisiert wird, auch wurden bereits Millionenkredite bewilligt, man kann bloß nicht erfahren, gegen wen eigentlich gerüstet wird. Das Volk schreit, wir wollen Trient und Triest wieder haben, die National-Liga will Albanien und Tunis besetzen, die Sozialisten wiederum wollen keinen Krieg, und so geht hier alles drunter und drüber. Die Zeitungen hetzen noch immer gegen Deutschland und Oesterreich, und wir haben schon öfter unter der deutschfeindlichen Strömung zu leiden gehabt; infolge unserer korrekten Haltung blieben wir aber vor weiteren Belästigungen bewahrt. Die italienische Regierung bewahrt größtes Geheimnis ihrer Operationen. In der Schweiz sollen große Schwierigkeiten mit der Spielerlaubnis gemacht werden. In Italien ist es ganz ausgeschlossen, daß jetzt deutsche oder österreichische Kapellen weiteren Anschluß finden, da Puccini, Mascagni und Leoncavallo in allen Städten Italiens gegen deutsche Kapellmeister, Sänger und deutsche Kapellen Hetzreden halten; erst kürzlich hat Mascagni hier in Rom einen Vortrag gehalten und zur Ausschaltung der deutschen Musik aufgefordert! — Es wäre gut, wenn Sie im „Artist" etwas darüber schreiben würden, damit auch dieses Vorgehen der drei größten italienischen Komponisten gegen Deutschland gebrandmarkt wird. Es fehlt mir leider an Zeit, so daß ich Ihnen vorläufig nicht mehr darüber schreiben kann."

Die Nachrichten aus Italien „dementieren sich", sie lauten widersprechend. So wird es heute auch als falsch bezeichnet, daß die italienischen Opernhäuser von Ruf die deutsche Kunst boykottieren. Nun, es ist noch nicht aller Tage Abend, und wer weiß, ob nicht am Ende ein sehr reger Austausch künstlerischer Erzeugnisse zwischen Nord und Süd stattfindet. ✠

* * *

Puccini berichtigt.

Zu den ausländischen Komponisten, die gegen Deutschland Stellung genommen haben, war auch Puccini gezählt worden. Er hat nun an den Schriftführer des „Deutschen Bühnenvereins", Rechtsanwalt Artur Wolf, folgendes Schreiben gerichtet:

Milano, 21. Dezember 1914.

„Sehr geehrter Herr Wolf!

Soeben erfahre ich von meinem Verleger Herrn Ricordi, daß Sie mich zu jenen zählen, welche gegen Deutschland Stellung genommen haben. Es ist mir angenehm, Ihnen im Gegenteil zu erklären, daß ich mich stets von jeder Kundgebung gegen Ihr Land enthalten habe.

gez. Giacomo Puccini."

* * *

Aus Frankreich.

Unter der Ueberschrift „Ein Mißklang" kanzelt im „Journal des Débats" ein Pariser Chroniqueur seine chauvinistischen Landsleute ab, die sich geschworen haben, aus Patriotismus keinen Wagner mehr anzuhören. „Daß ein Besiegter nichts vom Sieger wissen will, geht noch an; aber ein Volk, das entschlossen ist, den Sieg zu erringen, bringt sich durch solch törichtes Vorurteil um den besten Genuß. Es wäre kindlich, Bach, Gluck, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann verbannen zu wollen — mit Beethoven macht man bekanntlich eine Ausnahme, da sein Großvater aus Antwerpen stammte! Wagner brauchten wir nur so lange zu fürchten, als noch nicht in der Schule der Debussy, Dukas, Ravel, Albéric Magnard ein Gegengewicht gegen seinen überbordenden Einfluß bestand. Und wollen wir etwa Mozart in unserm Konzertprogramm missen, weil die Mörserbatterien seiner Landsleute Maubeuge zu Fall gebracht haben? In den großen Städten Deutschlands, wo man augenblicklich keine Ursache hat, mit uns zufrieden zu sein, figurierten auf dem Theaterzettel der Weihnachtswoche: „Diavolo" von Auber, „Carmen" von Bizet, „Faust" von Gounod, „Mignon" von Ambroise Thomas! Blamieren wir uns nicht, indem wir weniger Esprit und Geschmack zeigen als unsere Feinde!"

* * *

Saint-Saëns antwortet.

Auf den offenen Brief der Münchener Akademie der Tonkunst und des Münchener Tonkünstlervereins an den französischen Komponisten ist nun eine Antwort eingelaufen. Saint-Saëns versichert zwar dankbar zu sein für die Ehrungen und Förderung, die seine Person und Kunst in Deutschland erfahren hätten, das hält ihn jedoch nicht ab zu schreiben:

„Für all das bin ich dankbar. Was tut's? Ein Strom von Blut und Unrat trennt uns von nun an. Ich kann keine Sympathie mehr haben für ein Volk, das Verträge, die es unterschrieben hat, als „Papierfetzen" behandelt, das zu Leipzig die unschätzbaren Werte vernichtet, die ihm Frankreich und England anvertraut hatten, das Frauen und Kinder hinschlachtet, das Lazarette bombardiert, die mit Verwundeten angefüllt sind, das unnötigerweise Wunderwerke zerstört, die von der Zeit, von den Kriegen des Mittelalters und von Revolutionen respektiert wurden, das die Zivilisation in die Zeiten der größten Barbarei zurücksinken läßt, das frech die Absicht verkündet, sich drei Viertel von Europa zu unterjochen. — Rich. Wagner ist die künstlerische Personifikation des modernen Deutschland geworden; jeder gute Deutsche stellt sein Bild auf neben dem seines Kaisers. Deutschland hat sich seines Genies bedient, um seine Seele in die aller Völker überfließen zu lassen; deshalb bekämpfe ich ihn und es ist nicht meine Schuld, wenn er Waffen gegen sich liefert dadurch, daß er „Eine Kapitulation" in seine Gesamtwerke aufnimmt anstatt sie vergessen zu lassen. Was redet er von französischen Spöttereien vor Beginn des Krieges? Und was ist das im Vergleich zu den plumpen Beleidigungen gegenüber besiegten Feinden? Ich schrieb vor einigen Jahren, einst liebte man Deutschland, jetzt fürchtet man es. Heute haßt man es, man verflucht es und es hat das wohl verdient.

C. Saint-Saëns."

Man muß den Fall Saint-Saëns hienach milder beurteilen, als es bisher geschehen ist. Wir erkennen daraus, daß Saint-Saëns unrettbar der Senilität verfallen und von seinem früheren „Esprit" nichts mehr übrig geblieben ist. Das erfordert eher Mitleid als Zorn. Soviel zur persönlichen Seite der Sache. Trostlos aber ist die allgemeine Anwendung. Wenn in einem Kopfe, dessen Träger den gebildeten Klassen angehört und der Deutschland aus eigener Anschauung gut kennt, sich so die Welt malt, dürfen wir uns dann über die Anschauungen der breiten Masse des französischen Volkes über Deutschland wundern?



Halle a. S. Das Stadttheater hat bei häufig schlechtem Besuch bis jetzt tapfer durchgehalten. In Anbetracht der Verhältnisse sind die künstlerischen Leistungen zufriedenstellend, ja einige Vorstellungen hoben sich weit über ein wohlanständiges Mittelmaß hinaus. Hier ist namentlich an eine Neueinstudierung von Mozarts „Entführung" und Wagners „Parsifal" durch Kapellmeister *Hermann Hans Wetzler* zu erinnern. An Neuigkeiten kamen *Zöllners* „Ueberfall" und *Humperdincks* „Marketenderin" zur Aufführung. Beide Werke bedeuten nur geringen Gewinn für unsere Opernbühne; da ist *Nedbals* neue Operette „Polenblut", die hier glänzende Aufnahme fand, musikalisch beinahe höher zu bewerten. Im allgemeinen verfügt die Oper in dieser Spielzeit über gute Solokräfte, wohingegen Chor und Orchester manchmal zu wünschen übrig lassen. Es verlautet mit ziemlicher Bestimmtheit, daß der neue Theaterdirektor *Leopold Sachse*, der sein Amt im Herbst d. J. antritt, niemand von dem Solopersonal übernehmen wird. So müssen denn die Mitglieder des Schauspiels, der Oper und Operette, die Kapellmeister und Regisseure nach einem neuen Wirkungskreise suchen. Einige von ihnen haben diesen schon gefunden, so z. B. der lyrische Tenor Bernhard Bötel (Charlottenburg), die Opernsoubrette Eva Haupt (Essen), die Altistin Charlotte Rhode-Stahlbaum (Breslau), der Heldenbariton V. E. van Horst (Magdeburg). *P. Kl.*

Wiesbaden. Im Kurhaus hat *Max Reger*, vom Publikum stürmisch gefeiert, eine Anzahl seiner neuen Werke dirigiert. „An die Hoffnung" — von *Emmi Leisner* aus Berlin empfindungsvoll vorgetragen — hinterließ guten Eindruck. Noch besseren Eindruck: die „Vaterländische Ouvertüre", die, auf bekannte patriotische Motive gestützt, sich namentlich zum Schluß zu glänzender Wirkung steigert. Den besten Eindruck: die „Variationen über ein Thema von Mozart". Das Thema ist jenes aus dem 1. Satz der Klaviersonate A dur. Die Variationen sind voll interessanter kontrapunktischer Feinheiten; dabei klar gegliedert und zumeist melodisch reizvoll: ein entschiedener Fortschritt gegen die Hiller-Variationen, auch in Hinsicht der instrumentalen Einkleidung. Die Schlußfuge — ein Meisterwerk an Kunst und Wissen! Auf solistischem Gebiet betätigten sich hier neuerdings noch: die Pianistin *Alice Goldschmidt-Metzger*, die namentlich mit Liszts „Ungarischer Fantasie" Furore machte; und *Mary Mora v. Goetz*, eine ungemein sympathische Liedersängerin: Stimme und Vortrag Bildung und Gefühl in schönster Einheit. *O. D.*

Neuaufführungen und Notizen.

— In *Düsseldorf* hat eine neue Komposition von *Otto Neitzel*, ein Capriccio für Klavier und Orchester, unter des Komponisten solistischer Mitwirkung die Uraufführung erlebt.

— Die Erstaufführung eines neuen Orchesterwerkes von *Max Reger*, „Variationen über ein Thema von Mozart" (op. 132) ist vom Bach-Verein in Heidelberg in Aussicht genommen worden.

— *Heinrich G. Noren* hat eine neue Cellosonate vollendet. die Professor Paul Grümmer aus Wien erstmalig spielen wird.

— Eine Symphonie in c moll von dem Reger-Schüler *Otto Leonhardt* hat Hofkapellmeister Gille in Hannover aus der Taufe gehoben.

— In *Jena* hat im Dezember das erste Akademische Konzert stattgefunden, das vom neuen Universitätsmusikdirektor *Hermann Meinhard Poppen* dirigiert wurde.

— Das Stadttheater in *Bern* hat als musikalische Neuigkeit *Gustave Dorets* dramatische Legende „Die Sennen" aufgeführt.



— *Von der Genossenschaft.* Interessante Aufschlüsse sind in der Allg. M.-Ztg. zu lesen. Es geht dem Blatte von der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" folgende Richtigstellung zu:

„An der Spitze der Nr. 49 und 50 der Allgemeinen Musikzeitung ist ein Aufsatz von *Hermann Kretzschmar* ‚Der Krieg und die deutsche Musik' abgedruckt. Im 2. Absatz, Satz 2 dieses Aufsatzes der Nr. 49, Seite 1271 heißt es: ‚Aber was die neueste Zeit betrifft, so gibt die Tatsache zu denken, daß die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer im vergangenen Jahre an die französische Société des auteurs 28 000 Mk. abgeführt, von dieser aber nur 4000 Mk. bezogen hat.'

Daraus ist der Schluß gezogen, Deutschland habe also siebenmal mehr neue französische Werke aufgeführt als Frankreich neue deutsche. Die von Herrn Geheimrat Kretzschmar angeführten Zahlen sind jedoch unrichtig. Aus welcher Quelle er sie hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Daß die Société diese Quelle ist, erscheint ausgeschlossen, an uns aber, die wir neben der Société jedenfalls allein eine authentische Auskunft geben könnten, hat sich Herr Geheimrat Kretzschmar nicht gewandt und auch von uns niemals eine derartige Mitteilung erhalten. Die richtigen Zahlen sind folgende: Nach der letzten jährlichen Abrechnung haben wir

von der Société . . . . . . 31 261,16 Mk. bezogen,
die Société dagegen von uns . 25 029,65 Mk.,

so daß sich also sogar ein Ueberschuß für die Genossenschaft ergab. Damit entfallen die weiteren Schlüsse, welche Herr Geheimrat Kretzschmar aus den von ihm irrtümlich angenommenen Zahlen zieht.

Wenn auch die Tendenz des Aufsatzes, die sich gegen die Ausländerei in der Musik richtet, durchaus lobenswert ist, so konnten wir es doch nicht für angängig halten, diese falschen Zahlenangaben, die ein ganz schiefes Bild von der Sachlage geben, unwidersprochen zu lassen und mußten es für unsere Pflicht halten, dafür zu sorgen, daß die Oeffentlichkeit über das Irrige dieser Zahlen aufgeklärt wird.

Hochachtungsvoll ergebenst
Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht."

NB. Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. *Kretzschmar* teilt mit Bezug auf diese Berichtigung seiner Angaben folgendes mit: „Die beanstandeten Zahlen sind einem Aufsatz Karl Kämpfs in der am 20. September 1914 erschienenen No. 27 der „Tonkunst" entnommen. Ich hatte keinen Grund, dieser Quelle zu mißtrauen, bedaure aber trotzdem, sie nicht nachgeprüft zu haben." Karl Kämpf bemerkt, daß er seine Angaben von einem Mitgliede des Beirats der Genossenschaft habe. — Diese Mißverständnisse spielen keine Rolle. Wichtig ist das erfreuliche Ergebnis unserer deutschen Genossenschaft.

— *Kapellmeisterkrisen?* In *München* soll es wieder mal „kriseln". *Bruno Walter*, der auf Lebenszeit vom früheren Intendanten v. Speidel für das Hoftheater als erster Kapellmeister verpflichtet worden war, duldet, wie Zeitungen wissen wollen, offenbar keine Götter neben sich. Otto Hess, der auffallend gelobt wird, scheint diesen Zustand nicht vertragen zu können. Nun heißt es, Hess habe einen Antrag, die Leitung der *Mannheimer* Oper zu übernehmen, „noch nicht angenommen". Wohl ist es aber längst ausgemachte Sache, daß Kapellmeister *Bodanzky* Mannheim demnächst verlassen wird. Daher die noch immer nicht bestätigte auffallende Nachricht, er sei zum Nachfolger Schuchs ernannt worden. — Wir hatten seinerzeit mit unserer Verwunderung des Engagements Walters in dieser weitgehenden Form nicht zurückgehalten. Damals hieß es: nur Walter kann München das Heil bringen! Und nun? —

— *Von der Militärmusik.* Der Mangel an Militärmusikern macht sich so fühlbar, daß selbst schon neue Regimenter ohne Musik fort mußten. Die sogen. Bataillonsmusiker fehlen meist ganz. Wo aber das Personal aufgebracht werden konnte, fehlt es an Instrumenten. Es wird deshalb gebeten, solche abzugeben oder zu stiften und an den „Bund für freiwilligen Vaterlandsdienst", Berlin W 9, Bellevuestr. 21—22, zu senden.

— *Jubiläum.* Der *Berliner Dilettanten-Orchesterverein*, die älteste Vereinigung der Art in Berlin, kann unter diesem Namen jetzt auf ein fünfzigjähriges Bestehen zurückblicken. Er hat sich aus der 1817 gegründeten Berliner Philharmonischen Gesellschaft, zu der auch Mendelssohn-Bartholdy in reger Beziehung stand, bei deren Auflösung 1864 unter dem jetzigen Namen gebildet. Eine große Anzahl bekannter Musiker gehört dem Verein an, und Männer wie Prof. Taubert, Radecke, Joachim, Urban u. a. standen ihm als Dirigenten vor. Der Verein, der die klassische Musik pflegt, sieht von einer öffentlichen Feier seines goldenen Stiftungsfestes mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse ab.

— *Neuer Musikantenroman. Ernst v. Wolzogen* hat einen neuen Musikantenroman erscheinen lassen namens „Peter Carn". Das Buch behandelt in der Hauptfigur Johannes Brahms und spielt in Wien, z. T. auch in Rußland, Leipzig und einem böhmischen Bade.

— *Preisausschreiben.* Der „Züricher Tagesanzeiger" schreibt drei Preise von 200, 100 und 50 Franken aus für die volksliedartige Vertonung eines Gedichtes von Ernst Zahn. Bewerben können sich alle in der Schweiz wohnenden Komponisten und im Ausland lebenden Schweizer. Das Preisrichteramt haben die Herren Dr. Lothar Kempter, Cäsar Hochstätter, Dr. Kündig und Dr. Ernst Zahn übernommen.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen im Felde.* Der Aachener städtische Musikdirektor *Fritz Busch*, welcher als Kriegsfreiwilliger im Felde steht und bereits zum Vizefeldwebel befördert wurde, ist mit dem eisernen Kreuz ausgezeichnet worden. — Durch hervorragende Tapferkeit vor dem Feinde hat sich der Musikmeister des Kaiser-Alexander-Garde-Grenadier-Regiments No. 1, Kgl. Musikdirektor *Fritz Brase* aus Charlottenburg, das Eiserne Kreuz erworben. — Der Hofopernsänger *Xaver Mang* hat das „Militärkreuz 3. Klasse mit Krone und Schwertern" erhalten. — Der Opernsänger *Kurt Widmann* von den Vereinigten Theatern Stettin, der zum Leutnant befördert und als Ordonnanzoffizier zum Regimentsstab bestellt wurde, erhielt das „Hohenzollernsche silberne Verdienstkreuz mit Schwertern". — Dem Heldentenor des Hoftheaters in *Stuttgart*, *Rudolf Ritter*, ist von Sr. Majestät dem Kaiser von Oesterreich in Anerkennung seiner hervorragenden Dienstleistungen vor dem Feinde die k. und k. österreichische Militärverdienstmedaille am rot-weißen Bande verliehen worden.

— *Ehrentafel gefallener Musiker.* Den Heldentod fürs Vaterland starben: *Albert Lenz*, Obermusikmeister des 7. Ulanen-Regiments, Obermusikmeister *Lehmann* vom Garde du Corps, Musikmeister *Donath* vom 14. Jägerbataillon, der Sänger und Regisseur *Jakob Kastner*, der Herzogliche Hofmusikus und Unteroffizier der Reserve *Heinrich Aschen*-Meiningen, der Obermusikmeister *Flachsbart* vom Feldartillerie-Regiment 28, ferner Landrichter *Hans Pogge*, ein begabter Kammerkomponist.

— Musikdirektor *Herm. Abendroth* (Essen) ist, nachdem er zwei der diesjährigen Gürzenichkonzerte in *Köln* geleitet hatte, zum städtischen Kapellmeister gewählt worden und soll den Posten als Nachfolger Steinbachs im Konzertwesen (eine Ausschreibung der Stelle hat nicht stattgefunden) im kommenden Herbste antreten. Das Amt des Konservatoriumsdirektors soll von jetzt ab selbständig besetzt werden. Eine diesbezügliche Wahl wurde noch nicht getroffen. — Nach dem Essener Tonkünstlerfest war es nicht schwer, Abendroth einen ersten Posten zu prophezeien.

— *Bernhard Bötel*, der Sohn des einst berühmten Hamburger Tenors, ist von der nächsten Spielzeit ab als lyrischer Tenor an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet worden.

— *Fritz Kreisler*, der, wie berichtet, im September als österreichischer Reserveoffizier im Schützengraben vor Lemberg lag und durch einen Kosakenangriff kampfunfähig gemacht wurde, ist in Amerika angekommen, um dort zu konzertieren. Die österreichisch-ungarische Heeresleitung hatte den berühmten Virtuosen nach der Lemberger Affäre für invalide erklärt und ihm Urlaub gewährt.

— *Jacques Thibaud* kämpft an der französischen Front.

— *Eugène Ysaye*, von dessen Flucht nach England in einem Fischerboot abenteuerliche Berichte durch die Blätter gingen, weilt in Tunbridge Wells (zwischen Folkestone und London).

— Nach kurzem Kranksein ist nach einem arbeitsfreudigen und reichgesegneten Leben, 74 Jahre alt, Musikalienverleger Herr *Johann Gottfried Seeling*, Gründer der seit 1872 bestehenden Firma gleichen Namens, in Dresden gestorben.

Besprechungen und Anzeigen

Gesang.

Deutscher Jugendsang. Vaterländische Weisen für die Schule zwei- und dreistimmig gesetzt v. O. Löffler. Verlag *Albert Auer*, Stuttgart. Preis 10 Pf. Der gegenwärtige Kampf um die heiligsten Güter unserer engeren und weiteren Heimat brachte bei jung und alt das in den letzten Jahrzehnten vernachlässigte vaterländische Lied wieder zu Ehren. Die in der Jugend entflammte Begeisterung will sich in entsprechenden Gesängen kundgeben. Diesem Verlangen durch Auffrischung wertvoller alter vaterländischer Gesänge und durch Einübung neuerer Lieder, die in Wort und Ton den Pulsschlag echt deutschen Fühlens erkennen lassen, stattzugeben, ist Pflicht der Schule. Das vorliegende Heftchen mit seinen von kundiger Hand für die Schule bearbeiteten elf Gesängen verdient insofern besondere Empfehlung, als die Gesänge in keiner der übrigen Schulliedersammlungen enthalten sind. Die letzte Nummer darin gibt Anlaß zu folgender Bemerkung: Wenn nur sich endlich einmal eine maßgebende Persönlichkeit oder Behörde berufen fühlte, den Engländer auch da zu schlagen und hinauszuwerfen, wo er um so weniger einen Ehrenplatz verdient, als er von Haus aus ein musikalischer Schwächling ist. Der kunstschöpferische, geistes- und empfindungsmächtige deutsche Michel schämt sich nämlich auch heute noch nicht, bei der Huldigung seines Landesfürsten die kraft- und schwunglose Melodie der englischen Nationalhymne zu „Heil unsrem König, heil!“ anzustimmen, und so lang das noch geschieht, glaube ich auch nicht, daß die Deutschen ihre Neigung zur Fremdtümelei so bald loswerden. Der „Deutsche Jugendsang“ bietet eine neue Weise. Der Komponist und der Herausgeber wollen wenigstens den Versuch wagen, ob diese Weise deutsch genug empfunden ist, um in jungen deutschen Gemütern Wurzel zu fassen und dadurch lebensfähig zu werden.

Matthäus Koch.

In stiller Nacht. Kriegsgebet für einstimmigen Massenchor mit Klavierbegleitung von Markus Koch, op. 41. Verlag Fr. Gleichauf, Regensburg. 1 M.; Singst. 10 Pf. Die Musik des Kriegsgebets schwillt bei gutem Aufbau in eindringlichen Noten zu machtvoller Steigerung an.

Bücher.

Franziska Martienßen, „Johannes Meschaert“. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst. Der Titel dieser überaus wertvollen Schrift könnte ausführlicher heißen: „Wesen und Ziele der echten Gesangskunst, dargestellt an dem Beispiel Johannes Meschaerts als Sänger und Lehrer“. Niemand ist imstande, die ebenso grundlos als üppig wuchernde Literatur über Gesangskunst heute ganz zu übersehen; aber von den zahlreichen Schriften, die mir vor Augen kamen, ist diese die feinsinnigste. Sie vereinigt vollen männlichen Scharfsinn und männliche Ehrlichkeit des Sehens und Wiedergebens mit einer ganz seltenen Schmiegsamkeit des Einfühlens, die im besten Sinn echt weiblich ist. Das Geringe, was an Meschaerts Kunst spezifisch holländisch ist, bleibt so gut wie unerwähnt; vielleicht hat es die Verfasserin nicht mehr als fremd empfunden. Ich meine vor allem gewisse Anfangsmitlaute und jenes lockere Halbstakkato, das der Meister selbst beim Doppelschlag gelegentlich anwendet. Erstere Erscheinung stellt nur den Tribut dar, den wohl ohne Ausnahme jeder Ausländer der ungeheuren Kompliziertheit der deutschen Aussprache zollt, kleine Ungenauigkeiten, von denen ja auch Stockhausen nach fast lebenslänglichem Befassen mit deutschem Sprachgesang in den Aussprachregeln seines „Sänger-Alphabets“ nicht frei blieb. Im ganzen aber decken sich die Begriffe Meschaert und „edle Gesangskunst“ so sehr, daß der Plan des Büchleins durchaus gerechtfertigt erscheint. Einzelnes Methodische ist dabei als Meschaerts Sondereigentum hoch einzuschätzen. Natürlich will und kann ein Buch nicht singen lehren. Aber nicht nur für jeden Fachmann ist es durch die Art seiner Darstellung interessant zu lesen; vor allem gehörte es in die Hände jener zahllosen armen Opfer, die in frei gewählter oder an ihrem Konservatorium herrschender Gewaltherrschaft eines unkünstlerischen, unsachlichen Stimmbildungs-„Systems“ Zeit und Geld, Stimme und Lebenshoffnung verlieren. Sehen sie mit so meisterhaften Strichen das Bild des idealen Gesanglehrers gezeichnet, so werden sie um so eher an dem Nutzen und der Berechtigung des Gegenteils irre und sehen vielleicht ein führendes Licht in dem Dunkel des pädagogischen Wettbewerbs.

Max Steinitzer.

Rosa Sucher: *„Aus meinem Leben“* (Verlag Breitkopf & Härtel). 3 M. Die berühmte Berliner Opernsängerin übergibt damit ihre Erinnerungen der Oeffentlichkeit. Es ist ein kurzer Lebensbericht, oft fast im Telegrammstil gehalten. Frisch von der Leber weg erzählt die Diva, verstößt dabei oft gegen Stil und künstlerische Form, streut Anekdoten ein, wo's paßt oder auch nicht paßt, und gibt sich auch als Schriftstellerin so temperamentvoll und ungezwungen, wie sie schon in ihrer Jugend war. Ein echtes, buntes Musikanten- und Theaterleben entrollt sich vor uns mit seinem Ab und Auf, reich an Enttäuschungen, aber noch reicher an Erfolgen und Genüssen. Von ihrem Liebesleben macht die Verfasserin nur ganz dezente Andeutungen; im übrigen aber plaudert sie ungeniert und recht selbstgefällig. Von viel Sekt wird berichtet. Wer Anekdotisches liebt, sich für musikalische und schauspielerische Größen, und vor allem für die Person der außerhalb der Bühne und des Konzertsaals offenbar keine bedeutenden geistigen oder gesellschaftlichen Eigenschaften entwickelnden Sängerin interessiert, kommt auf seine Rechnung. Innerliche Bereicherung, Belehrung etwa oder wichtige Beiträge zur Musikgeschichte sucht man vergebens, zumal da Jahreszahlen vermieden sind (wohl damit man das Alter der Sängerin nicht ausrechnen kann?). Relativen Wert haben die Berichte über die Bayreuther Zeit und die im Anhang enthaltenen Notizen über die Rolle der Isolde in der Auffassung der Sucher. Vier schöne Bilder zieren das Buch.

Eichberg: *Pädagogik für Musiklehrer*, 1914 (Breitkopf & Härtel). 1.50 M. Dieser 34 Seiten umfassende treffliche Leitfaden der Pädagogik ist als IX. Band der von X. Scharwenka herausgegebenen Handbücher der Musiklehre erschienen. Dem allgemeinen und theoretischen Leitfaden der Pädagogik von *Below* folgt hiermit der spezielle und praktische Teil, der den Laien und den Musiklehrer wohl mehr interessiert. Der Inhalt des Büchleins verrät den erprobten Lehrer, der den Belehrungsuchenden nicht mit unnötigem Ballast quält, sondern in leichtfaßlicher, anregender, persönlich gefärbter Sprache dem Musiklehrer praktischen Rat gibt, wie er den Schüler am besten behandelt, zu schnellem und frohem Fortschreiten anfeuert, wie er seine Autorität wahrt und zu Beliebtheit gelangt. Nicht bloß allgemeine erzieherische Fragen werden behandelt, sondern auch methodische, die jeden Fachmann interessieren, werden gestreift, und wenn man auch nicht in allen Punkten Eichbergs Ansicht teilt, so nimmt man doch viel Anregung mit sich.

Nicht ganz so einig sind wir mit den im gleichen Verlag erschienenen *Ergänzungen zu X. Scharwenkas „Methodik des Klavierspiels“* (50 Pf). Die Rechnereien darin scheinen mir übertrieben. Wir haben viele junge Schüler, die kaum rechnen können, jedenfalls aber das Bruchrechnen nicht verstehen. Für sie ist Buttschardts Taktlehre (Verlag Roding, Stuttgart) viel besser. Im übrigen bietet auch dieses dünne Heftchen manches Richtige und Wichtige.

C. Kn.

Musica Divina. Die im Verlage der Universal-Edition A. G., Wien I., erscheinende Monatsschrift für Kirchenmusik wird mit ihrer November-Nummer wiederum das Interesse der weitesten musikalischen Kreise erwecken. Erwähnung verdient zunächst der Leitartikel, worin das Verhältnis des neugewählten Papstes Benedikt XV. zur Kirchenmusik eingehend beleuchtet wird. Ueber Bruckners kirchenmusikalische Werke schreibt Max Auer, über Gesangpflege Prof. Max Battke, Berlin. Dem Krieg und seinen Folgen wird in mehreren Aufsätzen Rechnung getragen, weitere Rubriken enthalten kirchliche und Personalnachrichten, Sterbechronik, Mitteilungen aus dem allgemeinen Musikleben, Kirchenkalender usw. Die Musica Divina ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie direkt vom Verlage zu beziehen. Abonnement-Preis K 6.— oder M. 5.— jährlich (12 Nummern).

*

Max Hesses *Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr* 1915. Der 30. Jahrgang dieses allbekannten Kalenders ist, wie schon berichtet, erschienen, in einen Band gebunden oder in zwei Teilen. *Max Hesses* Verlag, Leipzig. Ueber die Aufsätze darin behalten wir uns eine Besprechung vor.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 9 nimmt für unsere Zeit diesmal auf die Jugend Rücksicht. Der bekannte Komponist und Musikschriftsteller *Hugo Schlemüller* in Frankfurt a. M. hat fünf Kriegsmärsche geschrieben, deren beide erste in heutiger Beilage abgedruckt sind. Der Rest folgt in einem der nächsten Hefte: Gegen die Franzosen — gegen die Engländer! Die flotten, leicht spielbaren Märsche haben je ein Motto und tragen entsprechend musikalischen Charakter. Die originellen reizvollen Stücke werden sicherlich dem jüngsten Deutschland Freude machen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 16. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 28. Januar, des nächsten Heftes am 18. Februar.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 10

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Gustav Mahler.

Wege zu seiner Erkenntnis von HANS TESSMER (Berlin).

I.

Ein heiterer Frühlingswind tollt über die Aue. Tausend Blütenköpfe winken sich Grüße zu und erzählen einander heimliche Märchen. Vom großen Pan, von unsichtbaren, unnennbaren Geistern, die nachts über die Wiese fliehen. Aus all den Blütenköpfen blicken schelmisch-sinnende Augen, ein Strahl der Liebe blitzt hervor, sie kommen von Gott. Und das Ganze ist wie ein Märchen vom ewigen Frühling — ein liebliches, flüchtiges Mysterium . . . . . „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen . . . . .“

Und im Gegensatz hierzu ein anderes Bild, ein anderes Mysterium: vor uns öffnet sich der Schlund des großen Lebens, öffnen sich die tausendfachen Kanäle, in denen Rasereien, wütende Gluten, Hetzjagden, unerhörte Lüste und Qualen, kalte, peitschende und rasende, glühende Dämonen verborgen sitzen und ihrer Entfesselung harren. Wir blicken in den Schlund des großen Lebens, einen Tag lang, und am Abend im Frieden eines einsamen Baumes verschließen wir in unserem Innern die Geheimnisse, die furchtbar gewaltigen Evolutionen, die der Tag uns erfahren ließ. Sie sind übergewaltig, und wir sinken, träumend und zugleich verzweifelnd, unter ihrer Last zusammen. Von ferne klingen dazu Hammerschläge. —

Zu diesen beiden Bildern hat *Gustav Mahler* die Musik geschrieben, oder besser: aus diesen zwei Erlebnissen heraus hat er seine Musik gestaltet. Immer wieder finden wir in seinen Symphonien die beiden Gegensätze, jenes „was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ . . . . . und die entfesselten Dämonen des Millionenwesens, mit anderen Worten: das Liebliche und das maßlos Heftige, Zerrissene seiner Tonsprache. „Die Gegensätze berühren sich.“ Jawohl; sie ergänzen sich hier sogar. Sie z u s a m m e n ergeben die Persönlichkeit, das E r l e b n i s M a h l e r.

II.

Kindheitserinnerungen und die Kindlichkeit des genialen Menschen, der seine eigene Welt in sich trägt, geben der Musik Mahlers oft ein liebliches, schelmisches Gepräge. Wir wandeln die Wege des Knaben, wenn wir dann und wann in diesen Riesensymphonien militärisch-kurze, prägnante Signale und jene herzlichen Soldatenweisen hören, die uns jetzt wieder so lieb geworden sind. Als Kind folgte Mahler, wie ja alle Kinder, gern den Militärkapellen, und ihr Spiel vermittelte ihm die ersten musikalischen Eindrücke; diese Lieder sog er begierig in sich auf, und zwei, drei Jahrzehnte später wurden sie in seinen Werken wach, umwoben vom Schein der Erinnerung. Es ist manchmal eine Erinnerung, die in Entsagung umschlägt; — daher denn jene traute, zögernd verhallende Schwermut, die so leicht als Sentimentalität gedeutet wird. Es ist keine andere Sentimentalität als die im deutschen Volkstum, im Volkslied wurzelt; es ist die Schönheit des deutschen Laubwaldes bei Sonnenuntergang, das leise, süße Zittern junger Liebe, der dämmernde Märchenschein in den Bergen an einem lauen Sommerabend.

Einmal, in der vierten Symphonie, schwingt sich Mahler zu der heiteren Anmut Mozarts auf. Hier ist alles Einfachheit, klare Selbstverständlichkeit. Lämmerwolken ziehen am Himmel dahin, und auf der blühenden Wiese spielen Kinder. Es ist hier auch wirkliche, echte Heiterkeit, nicht, wie sonst bei Mahler, die heitere Maske des Tragikers; hier ruht der Schöpfer der zweiten und dritten Symphonie von den Erschütterungen aus, die in diesen Werken liegen. Nur das Scherzo bringt vorübergehende Trübung; aber das Finale verscheucht doch wieder alle Sorge und Bangigkeit; es fließt in himmlischer Naivität vorüber, die schon von dem ihm zugrunde liegenden Wunderhorngedicht „Der Himmel hängt voll Geigen“ ausgeht. Mahler hatte ein gütiges Verstehen der Kinderseele; aus diesem Verstehen heraus schuf er seine „Vierte“, die vielleicht als der geschlossenste Ausdruck für das Liebliche in seiner Musik gelten darf.

In allen anderen Symphonien herrscht nicht in diesem Maße dionysische Heiterkeit. Hermann Bahr spricht einmal irgendwo von der „tragischen Gesinnung“ Mahlers, und sie ist in den anderen Werken so vorherrschend, daß sie auch die lichte Schönheit, die in ihnen auftaucht, mit ihren Schauern umgibt. Mahler lächelt, aber seine Augen blicken träumend in die Tragödie, an der er in seinem Innern arbeitet. So in der zweiten Symphonie. Auf den wilden, pessimistischen ersten Satz folgt ein Andante von jener Zartheit, die seit der Blumenmädchenszene aus „Parsifal“ nicht wieder erreicht wurde. Wir geben uns willenlos diesem entzückend graziösen Spiel hin; aber Mahler sagt uns bald, daß es gar kein Spiel sei; es ist nur ein augenblicklicher Ruhepunkt, vor seiner Seele steht schon der unheimlich-düstere Spuk des folgenden Satzes, die Auferstehungsidee des Schlusses.

„Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ . . . . ., so sollte ursprünglich der zweite Satz der dritten Symphonie heißen. Mahler verzichtete aber, wie immer, später auf jegliche programmatische Ueberschriften. Und hier ist eine solche auch gar nicht notwendig; wer nicht selbst aus diesen Tönen die Sprache der Blumen erkennt, dem ist nicht zu

helfen. Dieser Satz erinnert in seiner Lieblichkeit an das Andante der „Zweiten", der heitere Mahler zeigt sich von seiner sorglosesten Seite, er lächelt sein kindliches, ein wenig sarkastisches Sonnenlächeln. — Und selbst in seinem schmerzlichsten Werk, im „Lied von der Erde", widmet er zwei Sätze der sonnigen, heiteren Schönheit, wenngleich in dieser Symphonie die Schatten des Abschieds, des Todes doch stärker sind als die flüchtigen Freudenhymnen.

Mahlers Humor ist tief und deshalb oft tragisch; es ist der Humor der Shakespeareschen Narren, die lächelnd die grausigsten Dinge erzählen. Das Liebliche in seiner Musik tritt nur selten ganz rein hervor; fast niemals wird es zum arabeskenhaften Spiel. Es ist eher meistens das Lachen des erkennenden und verzichtenden Weltweisen.

III.

Wir haben den heiteren Mahler erlebt, seine Naivität, sein Kinderlachen, die lichten Seiten seines Bekenntnisses, in die freilich oft genug schon leise Schatten der Wehmut fallen. Unser Erlebnis erweitert und vertieft sich, wenn wir den Tragiker erkennen lernen. Mahler ist im Grunde Romantiker, und in seinen Symphonien stehen häufig unvermittelt neben dem Lichtvollsten schroffe Gewaltsamkeiten. Naive Melodien, kecke Ironie, Verzweiflung, Liebe, Hoffnung, Soldatenromantik, — das alles und noch vieles mehr wirbelt nicht selten bunt durcheinander. Der Laie nennt das vielleicht „überspannt"; der Musiker bewundert den Aufbau, das tiefe Erleben und die gewaltige Kraft, mit der Mahler versucht, sein Erleben in Formen zu bannen. Und je mehr wir diese Musik erleben, desto mehr drängt sich uns auch das tragische, pessimistische, düstere Element auf, das in ihr doch die Lichtseiten vielfach in den Hintergrund rückt. Mahlers Bekenntnis, der Schlußsatz seiner tiefen Weltanschauung, seiner inneren Auseinandersetzung mit den Menschen und Dingen, beruht eben auf jener „tragischen Gesinnung", die Hermann Bahr meint.

Liliencrons Lebensmotiv lautete: „Hurra, das Leben!" — So stürzt sich auch der sechsundzwanzigjährige Mahler in der ersten Symphonie in den Strudel des Lebens. Schäumende Jugendlust durchzieht das Werk, von dem Richard Specht so schön sagt: es sei weniger ein „Jugendwerk" als ein Werk der Jugend, voll all der überschüssigen Kraft und Phantasie, die der Jugend gebührt. Und doch tritt schon hier der volle Mahler auf, den wir dann in der zweiten Symphonie so erschütternd kämpfen sehen. Hier, in der „Ersten", tobt sich nicht nur die Jugend aus, sondern der Kämpfer, der Held stellt das Programm für sein Leben auf; auch der Romantiker meldet sich bereits in der sinnvollen Verwendung des Kuckucksrufes, in den Naturlauten, in den Wanderburschenmelodien. Und dann die zweite Symphonie, in der der Philosoph zum ersten Male mit Problemen ringt, von denen die gesamte Menschheit ergriffen ist; die natürlichste Sprache ist ihm die Musik, und so spricht er in tönenden Offenbarungen das aus und rüttelt in uns auf, was uns alle mehr oder weniger bewegt. Es ist s e i n „Heldenleben", dem er jenen wundersamen, mystisch-erhabenen Schluß gibt: „Auferstehn, ja auferstehn" . . . . . Das ist ihm die tiefste Ethik: „Was deine Kraft nicht kann, das kann dein Glaube", und er findet dafür Töne echter Frömmigkeit, die wohl nicht im Kirchlichen wurzelt, doch aber in der tiefen Weltanschauung, die den Glauben an sich selbst, an den Idealismus im Herzen Mahlers erstehen ließ, die ihm die Kraft gab, bis zum letzten Atemzuge kämpfend zum Höchsten zu streben. So ließ er auf die liebliche „Vierte" die kraftstrotzende „Fünfte" folgen, in der er sich zu einer grandiosen Lustigkeit durchringt. Sie ist freilich häufig fratzenhaft, erscheint allzu robust und läßt uns zweifeln, ob er's denn gar so lustig meine. Die Antwort erteilt uns die tragische „Sechste". Sie ist durchaus pessimistisch, von heftiger Leidenschaft und Energie erfüllt; sie verneint. Sie führt uns auf einen Bergesgipfel, von dem aus wir die Ewigkeit erschauen, von dem aus sich ein Blick in leere Einsamkeit öffnet; von ferne klingen Herdenglocken dazu, und dumpf hallt zweimal ein Hammer herüber aus unirdischen Reichen, die der Sterbende dann in der „Neunten", in s e i n e r „Neunten" ahnt. Hier vereinigt sich noch einmal alles spezifisch „Mahlerische", auch die Robustheit, die maßlose Heftigkeit, „das Unfreundliche an Mahler", wie Leopold Schmidt es nennt, bricht nochmals ungezügelt hervor, aber die letzten Worte spricht der Entschwindende in visionären Melodien von wundersamer Zartheit, voll entsagender Leidenschaft, voll Sehnsucht nach endlicher, unendlicher Einsamkeit.

Mahler, das Kind, — Mahler, der Musiker, — Mahler, der Kämpfer, — das sind vielleicht die drei Begriffe, die uns zur Erkenntnis dieser einsam großen Menschenseele führen. Er ist nun vier Jahre tot, und wir wissen nicht, was er zu diesen Zeiten gesagt hätte. Aber eines ist gewiß: auch e r hätte — gesiegt!

Mendelssohns Lieder ohne Worte.

Für Musikfreunde erläutert von C. KNAYER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

2. Heft, op. 30. (No. 7—12.) Schumann bespricht es sehr günstig. Man lese seine geistreiche Einleitung in den „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker". (Reclam hat eine ganz billige, von Dr. Simon durchgesehene, nur das Wertvollste bringende Auswahl in drei Bändchen à 40 Pf. herausgegeben. Sie ist sehr gut redigiert und durch ihr ausführliches und sorgsames Register ein treffliches Nachschlagewerk geworden.) Die Aeußerungen Schumanns über die einzelnen Nummern fügen wir unserer Erläuterung jedesmal bei.

No. 7. Es, 4/4, Andante espressivo, m. Eine der innigsten und schwungvollsten Eingebungen Mendelssohns, im Geiste verwandt mit Schumnnns Fis dur-Romanze op. 28,2 und mit seinem Lied „Du meine Seele", an einigen Stellen, wie Takt 25 sogar schon überinnig. Im Mittelsatz (von Takt 13 ab), der sich hauptsächlich in es moll und Ges dur bewegt, das bekannte Mendelssohnsche Drängen, eine große Steigerung, dann Takt 23, ein wehmütiges Zurückkehren zum ersten Thema. Die Ueberleitungsfiguren in den Mittelstimmen (Takt 11 und 30b bis 39) sind nicht leicht zu spielen, wenn man die liegenden Melodietöne recht durchklingen lassen will. (Die nach oben gestrichenen Noten sind stark singend herauszuheben.) Auch die Einteilung der zwei Melodieachtel gegen drei der Begleitung ist nicht leicht. Man zählt bekanntlich die drei Achtel und bringt das Gerade 2 des Gegensatzes auf „und", also { oben 1 2 / unten 1 2 und 3 }. Manche Lehrer empfehlen in Takt 2 und 6 folgendes Mittel:



In Takt 12a und Takt 33 vergesse man nicht den Auftakt, die Note b, zu betonen. Form: A Takt 1—12b, B Takt 12b—22, A 23—26, C 26—31, Coda 31—39.

Schumann sagt: No. 7 kommt an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in E dur (No. 1) beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der ersten Quelle weg. Florestan (d. i. Schumann selbst) sagte: „Wer solches gesungen, hat noch langes Leben zu erwarten, sowohl bei

Lebzeiten als nach dem Tode. Ich glaube es ist mir das liebste." In einem Brief an Klingemann vom 17. April 1835 schreibt Mendelssohn über dieses Heft: „Wie freue ich mich, daß Du meine neuen Liedchen lobst, namentlich ist es gut, daß Dir das erste (unser No. 7) am besten gefällt, denn es ist das, von dem ich Dir schrieb, daß ich's für mein gelungenstes halte. Aber ich mag das Venetianische Gondolierlied (No. 12) auch leiden. Du mußt aber sehr viel Pedal dazu nehmen und es muß nicht allzu langsam schwimmen. — Das 2. in b moll (No. 8) ist gewiß, wie Du sagst, sehr gewöhnlich gegen den Schluß, aber das ist mir wieder lieb, daß Du es sagst, denn es ist das einzige darunter, welches 4 Jahre alt ist; ich nahm es hinein, weil es der Tonart und dem Charakter nach gut paßte, und mehrere andere neue, die ich jetzt gemacht habe und die besser sind, nicht so zu den andern sich fügten. Wenn man den Fortschritt merkt, so ist mein größter Wunsch erfüllt."

No 8. b, $^6/_{16}$ (!), *Allegro di molto*, m.—s. Dieses prächtige, aber ziemlich schwierige Stück ist aus instrumentalen und gesanglichen Gedanken gemischt, eine Art Scherzo in Moll mit melodisch süßen Rosinen im Sauerteig. Diese echt Mendelssohnsche Aufgeregtheit ist nicht nach jedermanns Geschmack. Die Takte 13—17 deuten auf Liebessehnsucht, besonders die schmachtende melodische Wendung in Takt 16, *as*, *a*, *b*, *ges*, die sich ähnlich in Mendelssohns Einleitung zum *Rondo capriccioso* op. 14 Takt 7 findet. Von Takt 19 ab wendet sich das Stück über es moll und Ges dur wieder nach b moll. Das Motiv *ges e f* in Takt 28 und 30, Mittelstimme (ähnlich wie im Lied ohne Worte No. 14, Takt 7 *as*, *fis*, *fis*, *g* und in No. 17, Takt 38) und die Terz-Sexten in Takt 32—34 sind für Mendelssohn bezeichnend. Takt 46 entsteht ein scharfer Mißklang. Das $\overline{d}$ der linken Hand dürfte im zweiten Teil des Taktes wegbleiben. In Takt 49—50 entstehen leere Quinten und Quarten. Von Takt 83 an hellt sich das Stück nach B dur zu freudiger Erwartung und Zappligkeit auf. Die Geliebte naht ... sie ist da! Bei der drängenden Quartenfortschreitung *f b a d* Takt 107/8 entsteht eine reizende Wirkung durch das Zusammenklingen der liegenbleibenden Töne $\frac{f}{es}$ mit den Durchgangstönen *b* und *d* und das stufenweise Hinabsteigen des Basses.

Der Bindebogen in dem Hauptmotiv (von $\overline{\overline{des}}$ zu $\overline{\overline{des}}$



rechte Hand) ist vermutlich eine Erleichterung, die Kullak hinzufügte. Ohne sie ist das Motiv kaum in der vorgeschriebenen Schnelligkeit auszuführen. Schumann sagt über No. 8: „Bei diesem Lied fällt mir immer ‚Jägers Abendlied' von Goethe ein: ‚Im Felde schleich ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr, da schwebt so licht dein liebes Bild, dein süßes Bild mir vor.' An zartem, duftigem Bau erreicht es das des Dichters." Man lese das Gedicht, das auch Schubert vertont hat (Peters 1. Bd., Schluß), ganz durch. Form: I. Vers A Takt 1—18 b, B Takt 18 b—35, II. Vers A Takt 35—53, B Takt 53—61, C Takt 62—70, III. Vers A Takt 70—78, D Takt 79—82, E Takt 82—102, F Takt 102—117.

No. 9. E, $^4/_4$, *Adagio non troppo*, l.—(m.). Eins der beliebtesten und allerbekanntesten Klavierstücke der ganzen Musikliteratur. Wieder ein Chorlied voller Innigkeit und Hingabe, kurz und gut, wie No. 4 von bezaubernder Melodiosität, mit einigen interessanten harmonischen Zusammenklängen (Takt 5, 9, 19 und 21/3) geschmückt. Auf zwei Takte Vorspiel folgt das Hauptthema, eine achttaktige Periode, die mit einem Ganzschluß auf der Tonika E endet. Der Mittelsatz wendet sich in 4 + 2 Takten zur Dominante H. Es folgt die Wiederholung des ersten Themas (4 Takte) und nach $3^1/_2$ Takten Schlußgedanke das dem Vorspiel gleiche Nachspiel. Aehnlich wie No. 4 wäre das 9. Lied ohne Worte besser im $^2/_4$-Takt geschrieben worden. Auch hier werden die Stimmen nicht streng geführt, siehe Takt 3, 6, 13, 17 usw.

Schumann sagt: Dieses (No. 9) scheint mir weniger bedeutend und fast wie ein Rundgesang in einer Lafontaineschen Familienszene. Indes ist es echter, unverfälschter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der schwerste und seltenste.

No. 10. h, $^3/_8$, *Agitato e con fuoco*. m.—s. Wieder ein Stück voll Mendelssohnscher prickelnder und trippelnder Unruhe und Eindringlichkeit jüdischer Ueberredungskunst, das einem Antisemiten (der ich aber nicht bin), auf die Nerven gehen kann. Es setzt mit dem Dominantseptakkord von h voll Ungeduld ein. Wie der Vergleich des 3. Takts mit dem 5. Takt von No. 8 lehrt, ist hier eine verwandte Stimmung angeschlagen, Unbefriedigtheit, Sehnsucht, fiebernde Ungeduld. „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein." Eine Melodie mit einer Begleitung von schnell repetierenden Akkordschlägen, bald in der Linken, bald in der Rechten, bald in beiden Händen; als Klavierstück trefflich gesetzt, originell, wirkungsvoll, klangreich, mit einer Spielart, die vor Mendelssohn kaum je, höchstens bei Weber zu finden war, als Uebung technisch sicher sehr fördernd.

Vor Terzenverdoppelungen, sogar im Baß, scheute sich Mendelssohn merkwürdigerweise nicht sehr, wie viele Stellen seiner Werke beweisen, hier z. B. Takt 36, 40, 103 und 107 (Peters S. 20, 1. und 5. Takt). Weniger schlecht klingt's in Lied ohne Worte No. 3, Takt 8.

Charakteristisch sind für das Lied 10 die vielen Dominantnonenakkorde $\overset{9}{V}$ in *h*-, *fis*- und *e* moll, z. B. Takt 6, 19, dann sehr oft von 116—128. Wir werden dieser Vorliebe Mendelssohns noch öfter begegnen. Takt 64 bis 71 haben wir eine böse, kadenzartig wirkende Stelle, in der sich die Stimmen kanonisch verfolgen. Man muß sie oft und immer wieder üben. Am Schluß, nach einer riesigen dynamischen Steigerung, kommt von Takt 130 ab noch eine neue Note herein, ein eigenartig spukhaftes Huschen, wie von Elfen.

Schumann sagt: „Ich finde No. 10 äußerst liebenswürdig, ein wenig traurig und in sich gekehrt, aber in der Ferne spricht Hoffnung und Heimat". Mit einem unvollkommenen Schluß auf der Terz klingt es aus.

Die Form des weitausgesponnenen Stücks ist die folgende: Statt nach der Oberdominante *fis* moll moduliert der 1. Teil durch einen Trugschluß in Takt 24 nach G dur. Nach der Wiederholung folgt von Takt 34 b an eine Durchführung als Mittelsatz; Takt 71 beginnt die Wiederholung, die entsprechend diesmal nach C dur moduliert und sich Takt 103 über e nach h zurückwendet. Takt 129 beginnt die Coda.

No. 11. D, $^2/_4$, *Andante grazioso*, m.—(s.). Eine schöne, etwas kurze Melodie, an deren Genuß man durch die schwierige, figurierende Begleitung der linken Hand gehindert wird. Man könnte „Spinnlied" oder „Der murmelnde Bach" als Ueberschrift hinsetzen. Es ist eine gute Etüde für die linke Hand. Schumann sagt: „No. 11 trägt etwas Unentschiedenes im Charakter, selbst in Form und Rhythmus und wirkt demgemäß." Es hat dreiteilige Liedform A B A.

No. 12. fis, $^6/_8$, *Allegretto tranquillo*, (l.)—m. *Das zweite venetianische Gondellied*, wohl das schönste unter den drei bezw. vier, voll Melancholie, in schönen melodischen Bogen steigend und fallend. Notturnostimmung, auf Orgelpunkten aufgebaut; im ersten Teil einstimmig, im zweiten zweistimmig, am Schluß wie ferne Chorklänge.

Zwei Takte zur Feststellung der Tonart, dann (wie bei No. 6) ein kurzes spannendes Motiv, *eis gis*, diesmal auf der Dominante, scharf dissonierend mit dem Baß, sofort abgebrochen; dann nach einer melodischen Wendung in

der Linken Takt 5 und 6 setzt das Lied ein. Takt 13 und 14 Halbschluß auf der Dominante mit eben jenen „leitmotivischen" Tönen *eis gis* und Wiederholung von Gedanke I. In Takt 21 vollkommener Oktav-Ganzschluß auf der Tonika *fis*. Takt 23 beginnt der zweistimmige Mittelsatz, der wieder nach der Dominante strebt und mit dem gleichen Leitmotiv *eis gis* jäh und *ff* abbricht. Die Begleitung knüpft, wie bei der Einleitung, den abgerissenen melodischen Faden auf ihrem Gebiet an (Takt 31 und 32), mit einem Triller in höchster Lage wird rechts die Melodie wieder aufgenommen und wieder nach fis moll geführt und abgeschlossen. Nach der Repetition des Mittelsatzes folgt die Coda, die aus synkopischen Akkordfolgen und einem mit Triller ansetzenden, melancholisch verklingenden melodischen Schlußmotiv besteht. Vergl. auch das zu No. 6 früher Gesagte und den Anhang zu No. 7.

3. Heft. op. 38 (No. 13–18). Schumann sagt darüber: Wir schicken dem Heft getrost eine Anzeige ohne (viel) Worte nach. Ueber einen Rosenbusch, der ringsum blüht und duftet, und über ein Auge, das glücklich in den Mond aufsieht, kann niemand im Zweifel sein, daß es so ist. Von den älteren Liedern unterscheiden sich diese jüngsten nur wenig und stehen, wie jene zwischen Gemälde und Gedicht, daß sich leicht Farben und Worte unterlegen lassen, spräche die Musik nicht hinlänglich für sich. Wenn sie nun sämtlich Kinder einer blühenden Phantasie, so geschieht es doch wohl der treuesten Mutter, daß sie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt und daß es andere merken. So möchte ich glauben, das 2. Lied (No. 14) und dann das Duett (No. 18) am Schlusse seien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte (No. 17), das leidenschaftlicher ist, wenn man so von den selteneren Wallungen eines schönen Herzens sagen kann. Am wenigsten gefällt mir das vierte (No. 16), obgleich es gerade das behaglichste, aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen, als wie draußen unter Blüten und Nachtigallen ausruht."

No. 13. Es, $^{12}/_{8}$, *con moto* (l.—m.), eine behagliche, liebliche, zufriedene, nicht sonderlich tief empfundene Melodie, bei der die harmonische Begleitung zwischen linke und rechte Hand verteilt wird, ähnlich wie in No. 19. Der Baß ist sorglich und selbständig geführt, wie in No. 14. Der Hauptgedanke neigt gleich im Anfang zur Unterdominante *As*, wie das *des* in Takt 2 zeigt. Größere Formeinschnitte befinden sich in Takt 20, 32 und 40. Bis Takt 52 ist alles aus einer melodischen Hauptwendung entwickelt, dann kommt ein kurzes neues Schlußmotiv, sofort aber folgt Takt 57 wieder das frühere. Eine kurzatmige, echt Mendelssohnsche Steigerung haben wir vor dem Wiedereintritt des Themas in den Takten 37—40. Eine neapolitanische Sexte steht in Takt 26 (das *as* in g moll). Im ganzen 63 Takte.

No. 14. c, $^{2}/_{4}$, *Allegro non troppo* (l.—m.); eine Melodie beschaulicher Art, liebenswürdig dahingleitend, rhythmisch ein wenig gleichförmig in ihrer Achtelbewegung und der synkopischen Begleitung, zwar in Moll beginnend, bald aber schmerzlos in frohere Stimmung, vor allem nach dem verwandten Es dur übergehend. Takt 59—66 hebe man das Hauptmotiv des ganzen Stücks in der Linken etwas hervor; es kommt da freilich fast zu oft. Neapolitanische Sexten finden sich in Takt 53 und 57 (das *des* in c moll).

Die Wendung *as fis fis g* in Takt 7 erinnert uns an die ähnliche in No. 8, Takt 28 und 30, an die in No. 17, Takt 38 *(b gis a)*, No. 33, Takt 21/2. Das Ganze ist aus einem Hauptmotiv entwickelt. Der I. Teil (a, b, a) geht bis Takt 35 und endet mit einem vollkommenen Ganzschluß, der II. Teil (b und a) strebt zur Unterdominante (As dur), wendet sich mit Takt 48 nach c moll zurück und wird Takt 59 durch eine Coda verlängert.

No. 15. E, $^{3}/_{4}$, *Presto e molto vivace* (m.—s.). Ein äußerst dankbares, wohllautendes, bequem gesetztes, frohlauniges Stück, in dem wie in No. 31 der höchste Ton der akkordlichen Harfen-Begleitung von der Rechten übernommen wird. (Er darf natürlich nicht so stark wie die Melodietöne gespielt werden und diese dynamische Abstufung macht Schwierigkeit, wenn die Rechte gleichzeitig beide anzuschlagen hat.) Zwischenhinein werden die Akkorde nicht aufgelöst, sondern chorartig zusammen angeschlagen, so in Takt 18—21, 61—63, ganz ähnlich wie später in No. 21, Takt 31, 61, 63, 65 und in No. 24 an vielen Stellen. No. 15 und 21 kann man beide als Lieder, bezw. Chorlieder mit Harfenbegleitung ansehen. Verwunderung erregt die Tempobezeichnung. Das heißt man „doppelt genäht". Nach Presto, dem schnellsten Tempo, wirkt der Zusatz *molto vivace* nur abschwächend. Die von einem Vorspiel eingeleitete und von Zwischenspielen unterbrochene lange Melodie teilt sich in drei Hauptteile 1) Takt 7—22; 2) von Takt 22 ab herrscht H dur und fis moll vor; 3) mit Takt 54 tritt das 1. Thema wieder in der Tonika auf.

No. 16. A, $^{4}/_{4}$, *Andante*, (l.)—m. Wieder das geliebte A dur, bei Mendelssohn so häufig wie e moll. Eins der leichtesten, eingänglichsten und darum beliebtesten Lieder ohne Worte. Auch ihm ist, wie dem Frühlingslied, ein Text unterlegt worden: „Es kennt der Herr die Seinen". Der Anfang Takt 4 ist gleich wie der Anfang des Pilgerspruchs von Mendelssohn: „Laß dich nur nichts nicht dauern". Wieder ein Chorlied, dem ein Instrumentalvorspiel vorausgeht. Am Schluß kündigt sich das letztere wieder an (Takt 25), wird aber als verfrüht noch zweimal zurückgeschoben. In der Originalausgabe stand beim Vorspiel: quasi fantasia. Das erlaubt also eine frei präludierende oder improvisierende Behandlung der Stelle und entschuldigt in Takt 2 Mitte auch das an Brahms' Manier gemahnende Vorausnehmen des Dominantseptakkords von *A* um zwei Sechzehntel, ehe der Baß- und Grundton desselben (*E*) in der Linken eintritt. Takt 8 die bekannte Terz-Sextenfolge. In Takt 8 und 14 hebe man die Imitation der Linken etwas hervor. Form: 3 Takte Vorspiel; Takt 4—9 erster Gedanke (a_1); Takt 10—15 Wiederholung (a_2), Takt 16—21 der zweite Gedanke (b), Takt 22—25 wieder Gedanke a. Also zweiteilige Liedform (a_1 a_2 b a) nach Bußler. Als Taktart wäre $^{2}/_{4}$ vorzuziehen.

No. 17. a, $^{12}/_{8}$, *Agitato* m.—(s.). Dieses Lied ohne Worte ist originell und andersartig als die früheren, männlicher, von energischer düsterer Färbung. Es erhält seine besondere Prägung durch den *basso continuo* der Linken, der nur hie und da im Marschieren innehält, sich aber in den Zwischenspielen und am Schluß (von Takt 41 an) in seinen wuchtigen Oktavenschritten zu heroischer, leidenschaftlicher, fast drohender Größe aufreckt. Die Melodie der Rechten ist dafür am Anfang etwas verkümmert. Das Stück ist fast zu weit ausgesponnen, dennoch versteht Mendelssohn Abwechslung zu bieten teils durch Modulieren, teils durch harmonische Feinheiten, wie in Takt 45 und 47 (Orgelpunktbildung). Mendelssohns Vorliebe für Dominantnonenakkorde zeigt sich in Takt 5—7, 22—24, 28 bis 31. Zur Spielart der Takte 33—35 vergleiche Lied ohne Worte No. 24. In Takt 38 beachte man die neapolitanische Sext $\bar{b}$. Die melodische Wendung ebenda: *b gis a* fand sich ähnlich in No. 14 Takt 7, und No. 8 Takt 28 und 30.

Formeinschnitte sind in Takt 17 und 35. Das Lied hat drei Verse und Coda (von Takt 49). In $^{6}/_{8}$ geschrieben wäre es übersichtlicher.

No. 18. As, $^{6}/_{8}$, *Andante con moto*, *Duetto*. m. Eine Perle der Sammlung, nicht bloß ein Liebling des Tondichters, wie Schumann vermutet, sondern der ganzen klavierspielenden Welt. Die warmdunkle Tonart, die weiche, sehnsüchtige Melodik und blühend akkordlich-figurative Begleitung lassen das schöne Werk in satten Farben erglühen. Schumann sagt über den Titel Duetto mit Recht, er gefalle ihm nicht. Er bedauert, „daß die reiche deutsche Sprache kein Wort hat, um so etwas ungeziert auszudrücken. Liebende sind's aber, die hier reden, leise, traulich und sicher". Wie wär's mit der Ver-

deutschung: „Zwiegesang“? In diesem Wechselgesang zweier Liebenden beginnt „Sie“, die Frauenstimme, ein Mezzosopran, Takt 1 (auftaktig) das Lied, das von einer akkordlichen Mittelstimme in Sechzehnteltriolen und einer langsameren, stützenden Baßstimme begleitet wird. „Er“, ein Bariton, antwortet Takt 6 (ohne Auftakt) und so lösen die beiden einander ab, bis sich ihre Stimmen am Schluß des 29. Takts vereinigen und Takt 32—39 unisono das Motiv des Mannes singen. Nach einem Abwechslung bietenden, schön sich steigernden Zwischenspiel (Takt 39 bis 42) setzt „Er“ noch einmal ein und „Sie“ kontrapungiert von Takt 45 ab. Mit einer kurzen Schlußphrase der Liebenden (linke Hand) kombiniert Mendelssohn das wie eine Blumengirlande sich darüber rankende Zwischenspielmotiv der rechten Hand. Heller schrieb ein ähnliches Duett (op. 16 No. 4) und auch Henselt schenkte uns verschiedene derartige gesangreiche Liebeslieder (z. B. in op. 2 repos d'amour und op. 5 No. 11, Liebeslied). Daß beim ganzen Lied ohne Worte No. 18 Pedal zu nehmen ist, versteht sich von selbst, obwohl Mendelssohn es nicht vorgeschrieben hat. (Fortsetzung folgt.)

Noch einmal der Fall Marteau.

Die Gehaltszahlung eingestellt — Arbeitsgelegenheit der Berufsmusiker.

Die Musikpädagogischen Blätter geben in ihrem Heft 2 (vom 15. Januar) interessante Mitteilungen des Vorstandes des Musikpädagogischen Verbands E. V. wieder. Danach hatte Geheimrat Professor Dr. *Kretzschmar* in der „Täglichen Rundschau“ zur Frage, ob Henri Marteau (als französischer Offizier) sein Gehalt als (seines Dienstes enthobener) Lehrer der Königl. Hochschule in Berlin weiter beziehen sollte, sich auf die Rechtslage berufen, nach der Professor Marteau, selbst wenn er während des Krieges von seiner Tätigkeit entbunden ist, das bisherige Gehalt weiter zusteht. Alle übrigen Mitteilungen über Marteau stellt Geheimrat Kretzschmar als völlig grundlos hin. Darauf erschien in den „Leipziger Neuesten Nachrichten“ aus der Feder von Dr. *Karl Peters* ein längerer Artikel über die deutschen Vergeltungsmaßregeln gegen England, in dem es u. a. heißt:

„Von allen Orchestern in London wurden gleich nach der Kriegserklärung sämtliche deutsche Direktoren und Musiker ohne einen Pfennig Entschädigung entlassen. Und nicht nur die Professoren, sondern auch die in Deutschland gemachten Musikinstrumente wurden auf die Straße geworfen. Hier in Berlin wurde auf der Königl. Hochschule für Musik ein Franzose, der Professor Marteau sistiert, aber sein Gehalt wird ihm nach wie vor ausgezahlt. Herr Professor Kulenkampff[1] erklärt in einer Berliner Tageszeitung, daß dies der Rechtslage entspräche. Entspricht es der Rechtslage weniger, wenn die deutschen Musiker auch in London ihr Gehalt weiterbeziehen würden? Der Krieg gilt aber dort als force majeure, welche Kontrakte ohne weiteres auflöst. Wir alle, die wir in London wohnten, haben darunter zu leiden gehabt. In Deutschland entspricht es der Rechtslage, daß ein Franzose, dessen Landsleute wehrlose Deutsche auf das brutalste behandeln, sein Gehalt auch im Kriege weiter bezieht. Die Maßregeln der Regierung machen mir den Eindruck, daß sie auch heute noch von Leuten beraten wird, welche England und die Engländer gar nicht kennen oder nur ein nebelhaftes Gebilde von ihnen im Kopfe herumtragen. Wenn aber unser Volk auch durch diesen Krieg nicht lernt, Fremde angemessener zu behandeln, so sind alle seine Opfer umsonst gewesen, und es bleibt dauernd eine Nation vierten oder fünften Ranges auf der Erde wie bisher“. . . . Soweit Dr. Peters.

Bei dieser Gelegenheit wird bekannt, daß die preußische Regierung inzwischen die ferneren Gehaltszahlungen an Professor Marteau eingestellt habe.

Zu diesen Zeitungsäußerungen gibt der Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes von sich aus folgende aufklärende Erläuterungen. Als sich im Laufe des August die erschreckenden Wirkungen des Krieges in den Reihen unserer Mitglieder mehr und mehr in steigendem Maße geltend machten, dabei anderseits die Zeitungen von den überreichen Spenden berichteten, die bei den verschiedenen Ressorts zur Linderung der Not einliefen, wandten wir uns mit einem Bittgesuch an das Reichsamt des Innern, uns eine kleine Summe zur Linderung der Not unter unseren Mitgliedern zur Verfügung stellen zu wollen. Wir erhielten die Antwort, daß „die erbetene Hilfe nicht gewährt werden könne, da geeignete Staatsfonds hierzu nicht vorhanden seien, und über Sammelgelder, die übrigens fast sämtlich durch Angabe der Zweckbestimmung gebunden sind, diesseits nicht verfügt werden dürfe“.

Also, für den Notstand einer ganzen Berufsklasse, die zu den Kulturträgern des Staates zählt, sind keine Fonds vorhanden, dagegen zahlt man einem seines Dienstes enthobenen Lehrer der Königl. Hochschule, fahnenflüchtiger französischer Offizier, der seinerzeit ohne Naturalisierung Anstellung erhielt, sein volles Gehalt, 12 000 M., weiter.

Dieser nicht zu rechtfertigende Zustand war die Veranlassung unsererseits, den „Fall Marteau“ mit Beharrlichkeit zu verfolgen; es ist uns ja auch mit Hilfe der Presse gelungen, daß das Gehalt zurückgezogen wurde!

* * *

Weiter schreibt der Vorstand des Musikpädagog. Verbandes: Die oben mitgeteilte Ablehnung einer Unterstützung von seiten des Reichsamts des Innern veranlaßte uns zu einem anderen Versuch: Schaffung von Arbeitsgelegenheit für unsere Berufsklasse. Vom „*Allgemeinen Deutschen Musikerverband*“ war eine Eingabe an den Reichskanzler gerichtet worden, den staatlich angestellten Beamten das gewerbliche Musizieren zu untersagen, daran knüpften wir unsererseits in einem Gesuch, das gleichfalls an den Reichskanzler gerichtet wurde, die Bitte, den in gesicherter Stellung stehenden wissenschaftlichen Lehrern und Lehrerinnen an allen Orten, in denen berufsmäßig ausgebildete Musiklehrer und -lehrerinnen in ausreichendem Maße vorhanden sind, das Erteilen von Privatmusikunterricht wenigstens für die Dauer des Krieges zu untersagen.

Darauf ist jetzt vom Unterrichtsminister an die Königlichen Regierungen und Provinzialschulkollegien folgende Verfügung erlassen worden:

Infolge des Krieges ist die Erwerbstätigkeit der Privatmusiklehrer und -lehrerinnen erheblich eingeschränkt worden. Viele von ihnen sind in wirtschaftliche Bedrängnis geraten. Der Minister bezeichnet es deshalb als erwünscht, daß vollbeschäftigte Lehrer und Lehrerinnen gegenüber Angeboten von Privatmusik-Unterricht für die Dauer des Krieges möglichst Zurückhaltung üben. Sie sollen die Uebernahme jedenfalls da ablehnen, wenn die Erwerbstätigkeit Arbeitsloser dadurch geschädigt werden würde. Es gilt dies für alle Schulen in solchen Orten, in denen berufsmäßig ausgebildete Privatmusiklehrer und -lehrerinnen in ausreichendem Maße zur Verfügung stehen.“

So dankbar wir, fügt der genannte Vorstand hinzu, der Regierung auch für die Berücksichtigung unseres Gesuches sind, so wird doch, der nur in Form eines Wunsches abgefaßte Erlaß nicht den für unsere Musiklehrerschaft so unerläßlich notwendigen Erfolg haben.

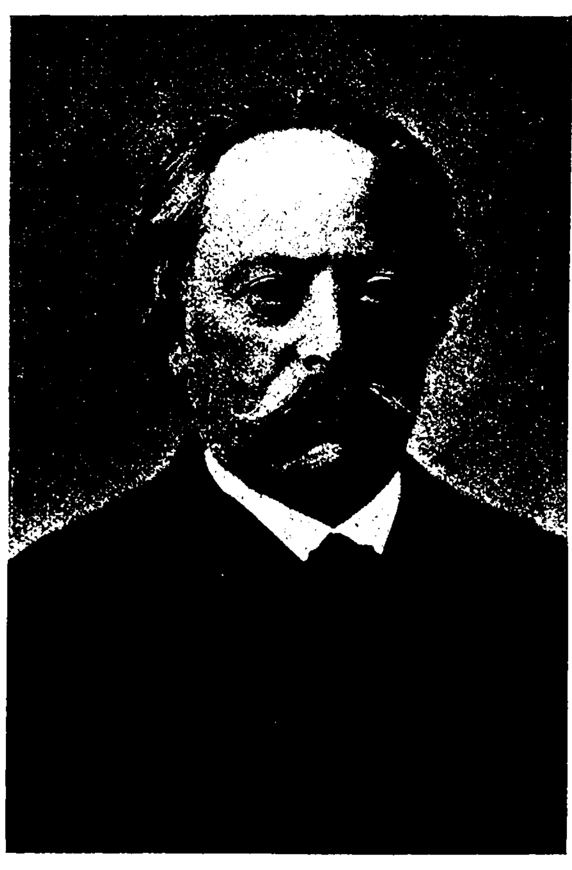
[1] Ein Irrtum des Verfassers, Geheimrat Kretzschmar muß es heißen; wurde in den Zeitungen berichtigt.

Karl Goldmark †.

Vor vier Jahren haben wir seinen 80. Geburtstag gefeiert, uns der reichen Ehren gefreut, die sein bescheidener Sinn nicht suchte, und seiner erstaunlichen Frische und Rüstigkeit. Am kärglichsten hatte ihn unser Hofoperntheater, das ihm doch einigermaßen verpflichtet ist, bedacht, indem es unter Weingartners gottlob verflossener Leitung nichts anderes zuwege brachte, als eine verfehlte Aufführung des verfehlten „Götz von Berlichingen“, und damit dem Jubilar einen Mißerfolg bescherte, anstatt des verschollenen „Merlin“ zu gedenken, dessen schlechter Text schon sechs Jahre vorher in umgearbeiteter, hoffentlich verbesserter Ausgabe in Frankfurt auf die Bühne gekommen war. Nach Weingartners Abgang gab man sich einige Mühe mit einer Neueinstudierung des „Heimchen am Herd“, das jetzt vor wenigen Wochen in unserem neuen Kleinen Akademie-Theater wieder aufs lebendigste zu zirpen begann, in Anwesenheit seines greisen Schöpfers, dessen baldiges Ende damals keiner vorausgesagt hätte. Nun starb er, wie er gelebt, still, zurückgezogen, und mit ihm der größte der repräsentierenden Musiker Oesterreichs, der letzte ragende Zeuge einer vergangenen künstlerischen Generation, von der nichts mehr bleibt, als ihre — Werke. Er war ein gütiger, vornehmer, bescheidener Mensch, dem nur scheue Einsamkeit behagte. Er hatte keine Verbindungen mit der Presse, die bei uns so wichtig sind, er wußte nichts von den allmächtigen Cliquen, in denen der Ruhm künftiger Jahrhunderte mit freigebigen Vorschüssen belehnt wird. Man sah ihn selten, las keine Notizchen über ihn, merkte gar nicht, daß er unter uns lebte, bis, nach großen Pausen, wieder ein neues Werk da war. Diese Werke sind denn auch

die einzigen bemerkenswerten Daten aus seiner an äußerem Geschehen ganz armen Biographie.

Im Jahre 1830 in dem ungarischen Ort Keszthely geboren, wurde er vierzehn, ohne Noten und Klavier zu kennen. Um sich auf der Violine zu vervollkommnen, kam er sechzehnjährig ans Konservatorium nach Wien, bis gar bald das Revolutionsjahr 48 dem Studium wie der Lehranstalt ein vorläufiges Ende bereitete. Nun wuchs er mit der zähen Langsamkeit der Eiche, der Sohn einer Zeit, die noch Zeit hatte, von Neurasthenie nichts wußte und zu warten verstand. Nach Jahren, die ihm das Elend des Stundengebens und eines kläglichen Broterwerbes als Geiger an einem Vorstadttheater nicht erspart haben, folgen Jahre absoluter Verborgenheit, die beharrlichem autodidaktischem Studium gewidmet waren. So wurde er fünfunddreißig, bis er als dessen erste reife Frucht seine Ouvertüre „Sakuntala" in die Oeffentlichkeit brachte, ein Werk, das seine Eigenart schon aufs vollkommenste offenbart. Seitdem, und das ist lange her, ist von Goldmark, der unbemerkt und geräuschlos seine Tage zwischen dem winterlichen Wien und dem sommerlichen Gmunden teilte, nichts anderes zu berichten, als was er in langsamer und doch eifriger Arbeit produzierte. Er hatte Zeit. Was waren ihm zehn Jahre? Zehn Jahre brauchte er für die „Königin von Saba", ebensoviele für den „Merlin", ebensoviele von da bis zum „Heimchen am Herd", und es war nicht gut, daß er im Alter ungeduldig geworden, sich dann mit der „Kriegsgefangenen", dem „Götz von Berlichingen" und dem „Wintermärchen" — drei in neun Jahren! — gar zu sehr gesputet hat. (Weshalb es, nebenbei bemerkt, ganz falsch ist, wenn das vielgelesene Buch von *Louis* bloß auf grund von Jahreszahlen behauptet, er habe jedesmal knapp nach der haute nouveauté der letzten Saison seine Richtung nach dem Winde des Erfolges geändert.) So war es sicherlich nicht bloß nachlassende Kraft, was den geringen Erfolg dieser drei verschuldet hat, denn anderes aus der letzten Zeit, wie die schwungvolle Ouvertüre „Aus Jugendtagen" ist wirklich noch jung und voll des dampfenden Feuergeistes, den die Reihe ihrer Schwestern, von „Sakuntala" bis zu ihr über beinahe ein halbes Jahrhundert geschlungen, so anmutig kredenzt hatte. Diese Reihe von symphonischen Dichtungen, viel zu bescheiden „Ouvertüren" genannt, umfaßt noch den „gefesselten Prometheus", „Penthesilea", „Sappho", „Im Frühling", „In Italien" und „Zriny", wobei es bemerkenswert ist, daß in dieser letzten, erst 1903 erschienenen, das erstemal in Goldmarks Schaffen eine Erinnerung an die ungarische Heimat auftaucht, zu der seine Musik so wenig gehört, wie sein Name. Aber in ihnen allen pulst, nicht anders, als in den Opern, der prächtige Schwung des echten, starken, naiven Dramatikers, der Goldmark war, sie alle sind Extrakte von Dramen, nicht komponierte Opern, komprimierte Stimmung im Sinne der „Egmont"-, der „Leonoren"-Ouvertüre.



KARL GOLDMARK †.

Der dramatische Geist ihres Schöpfers verlangte stets nach solcher freierer Gestaltung. Das höfische Gewand strengerer Form war immer Zwang für das gesunde, lebendige Bewegungsbedürfnis des Autodidakten, der sie nie so vollkommen zu meistern gelernt hat, daß sie ihn nicht ein wenig befangen gemacht hätte. Im verträumten Adagio, in zwangloser Scherzolaune fühlt er sich am wohlsten. Die festen Linien der Außensätze drücken ihn, überlange Durchführungsteile sind ihre schwache Seite, lediglich Anlaß, theoretische Kenntnisse mehr zu betonen, als für die Verhüllung ihres angelernten, nicht organischen Charakters gut ist, ja selbst die Erfindung ist in den ersten Themen oft merkwürdig trocken, schulmeisterlich, um erst in den Gesangsgruppen sich frei und eigentümlich zu entfalten. Darunter leidet die Es dur-Symphonie, die darum noch immer bedeutender ist, als etwa die jetzt in den Himmel gehobene unseres Notredamus Franz Schmidt, ebenso in der Kammermusik das Streich-, das Klavier-Quintett, das Trio, die dennoch lauter Lieblinge des Publikums geblieben sind, dank ihrem Feuer und melodischen Wohlklang, der sie unverwüstlich macht. Viel reiner aber wirken die freier geformten beiden Geigensuiten, die schöne Symphonie „Ländliche Hochzeit", eigentlich einer Suite kleiner dramatischer Episoden, oder das Violinkonzert, das seinen Platz im Programm aller Virtuosen, die auf der Geige zu singen wissen, behalten wird.

Frei ausströmen muß Goldmarks Musik können, soll sie ihr Bestes geben: ihren hinreißenden Schwung, ihre farbige Pracht, ihre herzliche Wärme. Und darum darf ihn ein neues Geschlecht beneiden, das verlernt hat zu singen, wie der Vogel singt, sich müht mit Reflexionen und Theorien, und das Ursprüngliche, Musikantenhafte, oft beinah Verdi-Italienische einer Goldmark-Kantilene als banal zu empfinden imstande ist, weil man sich heute schämt, gerade heraus zu sagen, was man empfindet. Was nicht hindert, daß auch dieser Meister einmal als Umstürzler verschrieen war, dessen Harmonik zu „modern", zu „Wagnerisch" erschien. Diese reiche, chromatische, an Wagner entwickelte Harmonik ist für Goldmarks Musikerporträt ebenso charakteristisch, wie gewisse stilistische Merkmale.

Ueberlegt man recht; so treten in seiner Musik zwei ganz gesonderte Grundstimmungen zutage. Die eine gehört zur jüdischen Kantorenfamilie, aus der er stammt, die andere zu seinem deutschen Namen. Die eine beginnt mit „Sakuntala" und wird zur „Königin", die andere mit der „Ländlichen Hochzeit", um zum „Heimchen" zu wachsen, im „Wintermärchen" auszuklingen. Die eine zeigt die pathetische Triole, die übermäßigen Intervalle, die orientalischen Verzierungen und träumt von einer Palme, die fern im Morgenland. . . . Die andere ist der Fichtenbaum, unter dem unsere gute deutsche Quart in guter deutscher Volksweise klingt. Die eine Tradition, die andere Emanzipation, hier Erbteil, da Ziel, alte und neue Heimat. Kein Zweifel, daß die erstere die wertvollere, kein Zufall, daß gerade sie zur Vollkommenheit, zur „Königin" in Goldmarks Schaffen geworden ist. An Uebergängen ist natürlich kein Mangel. Die heiße Sinnlichkeit schwüler Sommernächte weiß nichts vom Rassenproblem, und in das ländliche Hochzeitsidyll flutet dasselbe Mondlicht, das Assad in die Arme der Königin lockt.

Er ist viel, und mit Unrecht, angefeindet worden. Nichts anderes weiß Riemann von dieser Musik zu sagen, als daß sie „farbenreich, voller Leben, aber aufdringlich" sei. Man kann nicht richtiger mit dem ersten, nicht falscher mit dem zweiten Urteil treffen. Analog dem „oberflächlichen" Meyerbeer, dem „seichten" Mendelssohn, dem „unechten" Mahler, Urteile, aus einer Abneigung entstanden, die nicht immer gerade die Folge künstlerischer Eindrücke war. Sicherlich ist Goldmark kein spezifischer Neuerer, trotz der Eigenart seiner musikalischen Handschrift, die in keinem Takt zu verkennen ist. Die Homophonie seiner Tonsprache, der motivisch vertiefende Psychologie fehlt, die einigermaßen stereotype Instrumentierung, die vielfach mangelhafte Technik — lauter Schwächen auch seiner großen Werke. Er ist kein Dramatiker im Sinne Wagners, das beweisen schon seine fast durchwegs verfehlten Textbücher. Trotzdem ist er ein geborener Theatermensch, dessen naiver dramatischer Instinkt der gewaltigsten Wirkungen fähig war, und in seinen Höhepunkten auch erreicht hat. Der Wärme seiner Melodik, des Glanzes seiner Orchestersprache, besonders des Zaubers seiner verführerischen hohen Geigen, der berauschenden, wirklich farbenreichen und lebensprühenden Pracht der „Saba", wie der zarten Märcheninnigkeit des „Heimchen" wird der unbefangen Genießende nicht anders als mit Liebe gedenken können. Der Ueberlegende aber wird konstatieren: er ist der Erhalter der „großen" Oper, trotz Wagner, aber nicht ohne Wagner. Ein jüngerer Meyerbeer, dem „Lohengrin" und auch „Tristan" wohl bekannt sind. Und die „große" Oper — vielleicht ist die gar nicht so tot, als es seit dreißig Jahren zu behaupten Sitte ist. Vielleicht ist sie überhaupt nicht umzubringen, wofern ihr, wie auch im Falle Goldmark, nur das eine nicht fehlt: die Emanation des Genies.

Dr. R. S. Hoffmann (Wien).

Aus Karl Wilhelms Jugendzeit.

Mündlichen Berichten eines Zeitgenossen nacherzählt von ANNA SCHWABACHER.

Karl Wilhelm, der Schöpfer der Melodie von M. Schneckenburgers „Wacht am Rhein“[1] trug eine große, starke Seele in einem kleinen, schwachen, von Geburt an hinfälligen Körper mit sich durch ein kümmerliches Leben. Erst die letzten drei Lebensjahre erhellte ihm der Abglanz der Dankbarkeit des deutschen Volkes, das er, gleich Schneckenburger, zeitlebens geliebt hatte.

Der zarte, sehr fein empfindende und daher auch leicht empfindliche Knabe genoß die erste Anleitung zu der von ihm vergötterten Musik in seiner Geburtsstadt Schmalkalden von seinem Vater. Während einer, diesem Stadium folgenden Studienzeit in Kassel stand er in musikalischen Beziehungen zu Ludwig Spohr, und die letzte Feile an die technische Vervollkommnung des heranblühenden Talentes legten André in Offenbach und Aloys Schmidt in Frankfurt a. M. Hier in der schönen Mainstadt nun wirkte der junge Mann einige Zeit als recht beliebter, aber schlecht bezahlter Klavierlehrer, bis ihn ein wohlmeinender Freund eines Tages bewog, sich um die grade frei gewordene Stellung als Leiter der Liedertafel zu Crefeld zu bewerben. Mit tatkräftiger Hilfe eben dieses Beraters — Karl Wilhelm verstand es nie, sich in das rechte Licht zu stellen — erhielt er diesen; wenn auch nicht reich dotierten, so doch sicheren Posten. Aus dieser Epoche nun — von 1840—1865 — liegen genauere Mitteilungen über Schaffensart und Wirkungskreis des Musikers vor, ebenso einige Episoden, die ein helles Licht auf den Charakter des Künstlers werfen und ihn als einen selten gütigen, dabei grundehrlichen, dem wahren Können gegenüber in Ehrfurcht mit Rat und Tat ergebenen Menschen charakterisieren. Die Liedertafel in Crefeld war damals nicht unbedeutend und erfreute sich, namentlich bei Tourneen, häufig der Anwesenheit illustrer Gäste, wie nachfolgende Beispiele darlegen sollen. Sie bestand nur aus Männerchören, die nicht nur an numerischer Stärke, sondern auch an solcher künstlerischer Leistungen unter Karl Wilhelm ständig wuchs. Und wie blind ergeben waren ihm seine Sänger. Sie fürchteten und liebten ihn, denn er war einesteils unerbittlich streng — Alles mußte bis in die feinsten Nuancen ausgearbeitet werden — andernteils, wenn etwas gelungen, von einer rührenden Dankbarkeit. So sollen dem in der Welt der Töne lebenden Künstler während des Vortrags eines Liedes bei der Generalprobe die hellen Tränen die Wange herabgelaufen sein, und zum Schluß konnte er nur stammeln: „Ich danke Ihnen von Herzen für Ihre herrliche Leistung“.

Eines Tages studierte er seinem Chor einige Gesänge für ein Kölner Sangesfest ein. Da — noch ist man eifrig beim Proben — geht ein Gerücht durch die Zeitungen, nach und nach immer bestimmtere Formen annehmend, Felix Mendelssohn-Bartholdy, damals, anfangs der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, bereits einer der angesehensten Komponisten Deutschlands und Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte, habe sein Erscheinen zu dem Kölner Musikfeste zugesagt. Hierauf beschloß Karl Wilhelm, um den von ihm heiß geliebten Meister zu ehren, die Einstudierung eines seiner für Chor geschriebenen Lieder. Und seiner eigenen, etwas schwermütigen Natur nachgebend, wählte er: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“. Es erfreute sich damals noch nicht ganz der heutigen Volkstümlichkeit. Deshalb setzte sich der Crefelder Direktor zunächst einmal ans Klavier, um es seinen Schülern vorzuspielen und zu singen. Nun soll ganz besonders sein Spiel einen unvergleichlichen Zauber auf seine Hörer ausgeübt haben. Der Tag kam und Felix Mendelssohn-Bartholdy weilte also wirklich unter der großen Menge, die den Darbietungen der Crefelder Liedertafel lauschten. Nachdem er voll Entzücken Werke von Robert Franz, Robert Schumann und andere Perlen deutschen Sanges vernommen hatte, erklingt ganz zum Schluß das: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“, wunderbar vorgetragen. Und die große Menge ehrt Vortrag und Vortragende, sowie den Schöpfer durch Erheben von den Plätzen, wie auf ein gegebenes Zeichen.

Als der letzte Laut in einem wie ein Hauch dahinschmelzenden Piano verklungen, stürzt Mendelssohn durch die ihn jetzt umflutenden begeisterten Hörer hindurch, auf das Podium. Und vor allem Volke schließt er den ihm bisher gänzlich unbekannten Dirigenten in die Arme. Wieder und wieder.

Hätte Wilhelm nicht eben die Art des Edelweiß besessen, das aufgesucht werden muß, um nicht ungekannt zu verblühen, so hätte er diese Beziehung besser auszunutzen verstanden. Aber dergleichen lag ihm absolut nicht. Er war ein stolz bescheidener Mann, seines Wertes sich nicht unbewußt, aber jedes Vordrängen war ihm verhaßt. Und so entschwand, nachdem Mendelssohn fort, er dem Hochberühmten gar bald wieder aus dem Gedächtnis. Eine zweite, noch bessere Gelegenheit zum Hervortreten, einer musikalischen Größe gegenüber, ließ Karl Wilhelm ebenso ungenutzt vorüberziehen. — Diese Größe war kein anderer als der auch als Protektor noch vergebens ringender musikalischer Talente geschätzte Meyerbeer. — Es war gelegentlich der silbernen Hochzeit des damaligen Königs, späteren Kaisers Wilhelms I. und seiner Gemahlin Augusta. Diesem Feste zu Ehren gab die Stadt Köln wieder ein Sangeskonzert, wozu auch die Crefelder Liedertafel um Mitwirkung ersucht worden war. An diesem Abend wurde unter des Komponisten Leitung zum ersten Male seine „Wacht am Rhein“ gesungen. Sie gefiel so, daß sie am nächsten Abend wiederholt werden sollte. Leider fiel sie dann für viele Jahre wieder in Vergessenheit. Dies hätte vermieden werden können, wenn Karl Wilhelm von dem Umstand, daß Meyerbeer sich zufällig auf der Durchreise in Köln befand, zu profitieren verstanden hätte. Aber trotz dem Anraten seiner Freunde lehnte Karl Wilhelm es ab, den Meister zu besuchen und ihn um eine Verlängerung seines nur für Stunden geplanten Aufenthaltes in Köln zu bitten, damit er der Wiederholung der „Wacht am Rhein“ beiwohnen könne. Und er wurde fast heftig, als einer seiner Lieblingsschüler um die Erlaubnis bat, in des Lehrers Namen zu dem Komponisten der Hugenotten zu gehen.



Der Komponist KARL GOLDMARK, Wien †.

Zum Schluß eine kleine Episode, die den gütigen Menschen in Karl Wilhelm kennzeichnen soll. Einer seiner Schüler war als zwanzigjähriger angehender Kaufmann nach Crefeld gekommen, ungefähr Ende der fünfziger Jahre. Er sollte dort eine Stellung als Kommis antreten und war sonst in der Stadt und ihrer Umgebung wildfremd. Um nun das Heimweh nicht zu sehr aufkommen zu lassen, gedachte er seine Abende der von ihm geliebten und besonders durch Gesang bisher wohl gepflegten Musik zu widmen. Man wies ihn auf seine Umfrage zum Direktor der Liedertafel, dabei betonend, daß dieser unnachsichtig gegen Stümperei wäre. Unserem jungen Kunstnovizen nun ist die Musik bisher ebenfalls die himmlische Göttin gewesen. Deshalb meldet er sich bei dem Gestrengen an und betritt eines Abends, etwas verschüchtert, die zierlich und nett, mit einem Stich ins Extravagante eingerichtete Junggesellenwohnung des Künstlers. Dieser läßt ihn sofort zu sich bitten. Er ist von nicht großer, schmächtiger Gestalt, in deren leisen, aristokratischen Bewegungen bei aller Zartheit doch eine gewisse Energie vorherrscht. Ein Hauch von Schwermut wird noch unterstrichen durch tiefschwarzes, langes Haar, brünetten Teint und tiefdunkle Augen. Wilhelm führt seinen jungen Besucher, ihm liebreich über seine Verlegenheit forthelfend, ohne Umschweife zum Flügel. Die Wände des Musikzimmers sind über und über mit Efeu berankt. Einige dazwischen brennende Kerzen verleihen diesem, sonst meist nur an Gräbern beliebten Pflanzenschmuck etwas melancholisch Feierliches. Es ist dies das richtige Milieu für den nur im engsten Freundeskreis mit einem Anhauch von Frohsinn bedachten Künstler.

Jetzt beginnt Wilhelm zu präludieren, und der junge Kaufmann singt ein von ihm wohleinstudiertes, damals sehr viel gesungenes Lied von Gumbert: „O bitt' euch, lieben Vögelein“. Der Begleitende nickte mehrfach beifällig und sagte zum Schluß: „Ganz brav gesungen. Nun seien Sie mir bei der Probe, die morgen abend vor dem gesamten Verein stattfindet, nicht bange.“ Es gehörte nämlich zu den Satzungen der Liedertafel, daß jeder Neuaufzunehmende vor versammeltem Chor zwei Lieder sang. Ein von ihm zu wählendes und ein ihm gänzlich unbekanntes vom Blatt, und zwar dieses zuerst. Der junge Sänger hatte davor eine Riesenangst, was Karl Wilhelm nicht entging. Und da er seinerseits dem Jünglinge bereits innerlich die Palme des Sieges zugebilligt, und

[1] *Anm. der Red.* In der „Neuen Zeitschrift für Musik“ hat unlängst über eine harmonische Wendung der Wacht am Rhein eine längere Auseinandersetzung stattgefunden. Wir sind in der Lage nach dem von uns wiedergegebenen Originalmanuskript (siehe Heft 1) die Frage zu beantworten. Wilhelm gebrauchte den E dur-Akkord (siehe die betreffende Stelle) nicht C I (mit vorhergehendem V), wie Bruno Schrader sagt.

ihm dieser, auch als Mensch seines einfachen, schlichten Wesens wegen ausnehmend gefällt, so vertauscht der gütige Mann rasch das, von dem anderen prima vista zu singende Stück mit dem gestern trefflich gesungenen: „O, bitt' euch, lieben Vögelein". Aber der Neuling ist gewissenhaft ehrlich. Er macht den Herrn Direktor, ihm leise ins Ohr flüsternd, auf seinen „Irrtum" aufmerksam.

Hierdurch gefällt er dem Gleichgesinnten noch besser, und ebenso, leise flüsternd, während des Präludierens, gibt Karl Wilhelm dem jungen Mann noch ein Wort der Ermutigung mit auf den Weg zum Erfolge bei den übrigen: „Nun legen Sie mal Alles, was Sie an Kraft und Energie in sich haben, und was Ihre Seele zu Ihnen spricht, in den Gesang. Und nun tapfer drauf los. Aus voller Brust."

Da war alle Befangenheit fort und auch das unumgängliche, unbekannte Lied wurde frisch und frei, fröhlichen Herzens gesungen zu aller Zufriedenheit. Der Neuaufgenommene blieb mehrere Jahre lang, unter Karl Wilhelms besonderem Schutze, Mitglied der Liedertafel, bis andauerndes Siechtum dem Direktor den Dirigentenstab aus der Hand nahm und ihn zwang, sich in seine Vaterstadt Schmalkalden zur Ruhe zu begeben, die bald die letzte sein sollte. Doch genoß er noch einige Jahre die Anerkennung seiner „Wacht am Rhein" als letzten, schönsten Götterfunken der Freude.

Nicolo Jomelli.

Ein Gedenkblatt zum zweihundertsten Geburtstage.[1]

Tief im österreichischen Süden, unmittelbar vor den Toren der Stadt Rovereto, ragen über die hohen Mauern, die die nach Italien ziehende Reichsstraße begrenzen, grüne Aeste und Wipfel der Bäume eines der Witwe des, 1912 verstorbenen Handelskammerpräsidenten Dr. Franz von Probizer gehörigen prächtigen Parkes. Mitten im Haine, umgeben von Zedern, Lorbeer und Mispeln, erhebt sich ein dorischer Tempel, vom Großkaufmann Josef Bridi im achtzehnten Jahrhundert errichtet. Der Maler Craffonara aus Riva, dessen Kreuzwegstationen am Friedhofe in Bozen wohlverdienten Ruf genießen, schmückte den eleganten Rundbau mit herrlichen Fresken in der Kuppel aus: neben dem Tempel des Ruhmes steht Apollo, der sieben Komponisten die Krone der Unsterblichkeit verleiht, dem Pierluigi Palestrina, Wolfgang Amadeus Mozart (der mit Bridi persönlich befreundet war), Josef Haydn, Christof Gluck, Georg Friedrich Händel, Anton Sacchini und Nikolaus Jomelli. Die auf letzteren bezügliche Inschrift lautet:

Nicolaus Jomellus
Neapolitanus
Musicae . Artis . Reparator
Cui
Grex . Musicorum
Plurimum Debere . fatetur
Decessit . A . MDCCLXX . IIII.

Aus dem den Kunstfreunden bekannten Lebenslauf Jomellis wiederholen wir hier, daß dieser im Jahre 1714, sei es am 17. April, sei es (wie eine Angabe auf seinem im Besitze der Hofmusikalienhandlung Artaria & Cie. in Wien befindlichen Stiche von Riedel lautet) am 10. September in Avellino, nach anderen in Aversa oder Atelli geboren wurde und sich im Konservatorium in Neapel unter Durante und Leonardo Leo ausbildete. In Neapel und Rom wurden seine ersten Werke „L'Errore amoroso" (1727), Odoardo (1738, für Florenz geschrieben), Astianate, Ricimero, Cajo Mario u. a. mit großem Erfolge aufgeführt, so daß ihn eines Abends die begeisterten Zuhörer aus dem Orchester auf die Bühne trugen. Von Rom begab er sich infolge Zwistigkeiten mit den Anhängern Ferradellis und in der getäuschten Erwartung, Kapellmeister von St. Peter zu werden, nach Bologna. Seinem Freunde P. Martini erklärte er, ein Anfänger wolle von ihm Kompositionslehre hören. Martini wollte davon nichts wissen und ließ sich erst nach langem Bitten bewegen, daß ihm Jomelli den Anfänger vorstelle. Als aber Jomelli sich zur bestimmten Stunde allein einfand und ihn Martini um den Schüler fragte, erklärte ersterer, er selbst sei es, indem er von Grund aus seine Studien erneuern wolle.

Der Aufenthalt Jomellis, der am Hofe des kunstfreundlichen Karl Eugens von Württemberg als Hofkapellmeister mit einem Jahresgehalte von zehntausend Gulden angestellt wurde, in Stuttgart währte zwanzig Jahre und groß ist die Zahl der in Württemberg geschriebenen Werke (Clemenza di Tito, Penelope, Enea nel Lazio, Catone in Utica, Il Rè pastore, Alessandro nell' India, Ezio, Didone abbandonata, Ciro riconosciuto, Artaserse u. a.). Der König von Portugal, auf dessen Einladung, nach Lissabon zu kommen, Jomelli nicht einging, ließ sich alle seine Werke senden; die Franzosen bedangen sich in einem Separatfrieden mit Württemberg die Abschriften seiner Kompositionen aus; Mozart meinte „aus der Oper könne man ihn nicht verdrängen." Nach Aversa zurückgekehrt, schrieb er noch die „Armida" für das Theater S. Carlo in Neapel. Als letztes Werk gilt das Miserere (für zwei Soprane, Baß, 2 Violinen und Viola), in dem er sich als Meister des Kontrapunktes erwies. Leider sind die meisten der in Stuttgart geschriebenen Opern, die auf herzoglichen Befehl gegen Vorausbezahlung gedruckt werden sollten, beim Theaterbrande 1802 vernichtet worden. Am 24. August 1774 starb Nikolaus Jomelli; als letzten Gruß führten dreihundert Musiker Kirchenmusikstücke aus seinem Repertoire in Neapel auf.

Erfreulich ist die Ehrung, die ihm durch das Freskobild Craffonaras mit sechs anderen Tonkünstlern, von denen freilich einzelne ihn weit überragten, auch in dem am Etschstrome gelegenen Parke auf österreichischem Boden zuteil wurde. Oberlandesgerichtsrat i. R. **Julius Red.**

[1] Siehe dazu die Kunstbeilage zu Heft 5 dieses Jahrg. Red.

Richard H. Steins Klage zurückgewiesen.

Der Musikschriftsteller Dr. *Richard H. Stein*, Wilmersdorf, hatte vor einiger Zeit, um sich mehrfacher angeblich ungerechtfertigter Angriffe in der musikalischen Fachpresse zu erwehren, eine Reihe von Beleidigungsprozessen angestrengt. Ueber den Verlauf eines dieser Streitfälle, der durch Urteil vom 1. April 1914 erledigt wurde und den Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung" betraf, ist auch an dieser Stelle bereits berichtet worden. Ein zweiter Prozeß richtete sich gegen den Musikschriftsteller *Paul Bekker*, Frankfurt a. M. Herr Stein fühlte sich, wie noch erinnerlich, durch Aeußerungen des Herrn Bekker beleidigt, die dieser in der „N. M.-Z." (Heft 1 Jahrgang 1914) in einem Artikel mit der Ueberschrift: „Der Verband deutscher Musikkritiker" getan hatte. Paul Bekker hat ferner in einer späteren Nummer der „N. M.-Z." in seiner Entgegnung auf Ausführungen des Dr. Stein darauf Bezug genommen, daß im zweiten Septemberheft der Musik bereits Steins Kritik der Verbandsbestrebungen vom Vorstand nachdrücklich als „irreführend" zurückgewiesen sei und sich folgendermaßen geäußert: „Nach der stillschweigenden Entgegennahme dieser Erklärung durch Herrn Dr. Stein lag für mich um so weniger Veranlassung vor, seinen Auslassungen sachliche Bedeutung beizumessen, als ich persönlich bereits in einem früheren Fall die Erfahrung gemacht hatte, daß Herr Dr. Stein in seiner Eigenschaft als Referent öffentlich Behauptungen auszusprechen wagt, für deren Richtigkeit er nicht die Spur eines Beweises zu erbringen vermag, die vielmehr mit dem wahrheitsgemäßen Sachverhalt in denkbar schärfstem Widerspruch stehen." Er hatte dann hinzugefügt, daß über die Stellung des Verbandes zu Musikschriftstellern der gekennzeichneten Art des Dr. Stein kein Zweifel mehr herrschen könne, und hatte diese „grundsätzliche Scheidung der Geister fast schon als eine Tat, und zwar als eine recht erfreuliche" bewertet. Sodann hatte Bekker in seiner Eigenschaft als Schriftführer des Verbandes Deutscher Musikkritiker einen Aufsatz des Privatklägers in der französischen Zeitschrift „Revue Musicale de la Société Internationale Musicale", der das Berliner Musikleben behandelte, sehr scharf kritisiert (vergl. Heft 2 vom November 1913 der Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker).

Durch diesen Artikel von Bekker fühlte sich Herr Dr. Stein schwer beleidigt und erhob Privatklage beim Königl. Amtsgericht Charlottenburg. Er beantragte, das Hauptverfahren wegen Beleidigung zu eröffnen und den Angeklagten auf Grund des Strafgesetzbuches und des Preßgesetzes zu bestrafen. Demgegenüber hatte der Rechtsbeistand des Herrn Bekker, Herr *Robert Zelle* (Berlin), beantragt, den Antrag auf Eröffnung des Hauptverfahrens abzulehnen, da der Angeklagte bereit sei, für seine Behauptungen den Wahrheitsbeweis anzutreten, und er außerdem in Wahrnehmung berechtigter Interessen, nämlich zur Abwehr eines Angriffs des Dr. Stein gehandelt habe, und außerdem es sich bei den Ausführungen des Beschuldigten in der Hauptsache lediglich um tadelnde Aeußerungen wissenschaftlicher Art gehandelt habe.

Diesen Aeußerungen hat sich das Königl. Amtsgericht Charlottenburg angeschlossen und am 18. Dezember 1914 folgenden Beschluß erlassen:

„In der Privatklagesache des Musikschriftstellers Dr. Richard H. Stein zu Berlin-Wilmersdorf wird die Eröffnung des Hauptverfahrens auf Kosten des Privatklägers abgelehnt, weil die unter Anklage gestellten Aeußerungen des Privatbeklagten in den „Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker" und der „N. M.-Z." als tadelnde Urteile über wissenschaftliche Leistungen gemäß § 193 Strafgesetzbuchs anzusehen sind und weder aus der Form der

Aeußerungen noch aus den Umständen, unter welchen sie geschehen sind, das Vorhandensein einer Beleidigung hervorgeht und somit eine strafbare Beleidigung nicht vorliegt. Aus dem gleichen Grunde wird die Widerklage zurückgewiesen."

Die gegen diesen Beschluß vom Privatkläger Dr. Stein eingelegte Beschwerde hat das Landgericht (III in Berlin) kostenpflichtig als unbegründet zurückgewiesen, da bei der Würdigung des vorliegenden Tatsachenmaterials, welches zur Beurteilung der Sachlage ausreicht, der Auffassung der angefochtenen Entscheidung beigetreten werden muß.

* * *

Herr Dr. Richard H. Stein hatte, wie sich unsere Leser erinnern werden, schließlich auch die „N. M.-Z." in die Reihe seiner Klagen einbezogen. Und warum? Weil wir uns mit Herrn Steins Verhalten in bezug auf seine Bemerkungen über deutsche Musikzeitungen in französischen Zeitschriften beschäftigt hatten; Herr Stein hatte in der „Deutschen Tonkünstlerzeitung" seine in einer Pariser Zeitschrift veröffentlichten Anschauungen ergänzt. Er schreibe so gern für französische Zeitschriften, weil sie sich den „Luxus völliger Unabhängigkeit leisten" könnten. Und in der Tonkünstlerzeitung hieß es dann weiter, daß keine einzige deutsche Musikzeitung ideell und finanziell unabhängig sei. Dann machte sich Herr Stein lustig über die deutschen Musikkritiker, die nicht so fein angezogen wären, wie die Franzosen. Nun, inzwischen ist ja mancherlei geschehen, was auch Herrn Stein seine Vorliebe für die französischen Zeitschriften etwas beeinträchtigt haben wird. Wir sehen der noch schwebenden Klage wegen Beleidigung des Herrn Stein in dieser Angelegenheit mit gutem Gewissen entgegen. *Red. der „N. M.-Z."*

Das musikalische Essen als — Sprungbrett.

Dieser Ausdruck schwirrt jetzt, wie man uns aus Essen schreibt, in unserer Stadt umher, seitdem Hermann Abendroth als Nachfolger Steinbachs nach Köln gewählt wurde zum Leiter der „Musikalischen Gesellschaft" der städtischen Konzerte und des städtischen Konservatoriums. Im Zeitraume weniger Wochen nach dieser Wahl haben sich bereits nahezu einhundert Neubewerbungen in den Aktenschränken der Stadtkanzlei und des Musikvereins angesammelt. Reiz und Anlaß dazu sind begreiflich. Mit der Tatsache, daß in Essen nur ein Nachfolger von Rang die Regierung übernehmen kann, verbinden die Skeptiker nun die Meinung, daß Essen nur als Sprungbrett zu größeren Posten aufgefaßt werden müsse. Das ist grundfalsch. Essen teilt mit wenigen Großstädten (über 300000 Einwohner) den Vorzug, nur einen Musikherrscher zu besitzen, der die gesamten musikalischen Verhältnisse regiert. Ueberblicken wir die sämtlichen Großstädte Deutschlands mit der gleichen oder größeren Zahl von Einwohnern, so ist allerorten eine Teilung des musikalischen Machtbereiches festzustellen. Abendroth hätte niemals Essen verlassen, wenn ihn nicht gerade Köln als fast einzige noch größere musikalische Konkurrenzmetropole, die nur einen Herrscher aufweist, gelockt und an sich gezogen hätte. Außer Köln und Essen gibt es kaum eine Stadt im Reiche, die günstigere Verhältnisse aufzeigt, denn wir besitzen einen der schönsten, stimmungsvollsten Konzertsäle, ein ständiges städtisches Orchester von 68 Künstlern, günstige Pensionsverhältnisse und einen vorzüglichen Chor von etwa 300 Stimmkräften. Unter diesen idealen Vorbedingungen Essen als „Sprungbrett" anzusehen, könnte wohl nur bei solchen Bewerbern zutreffen, die Essen später wieder verlassen wollen, um ihre Macht mit koordinierten Kräften zu teilen, oder dem vorhergekannten Zauber der musikalischen Theaterleitung wieder zu verfallen. Vor solchen Bewerbern möge uns der Himmel bewahren. Es sei aber auch den Führern reiner musikalischer Kunst, die sich um die vakante Stelle bemühen, an dieser Stelle bemerkt, daß eine Bewerbung unter den heutigen Kriegsverhältnissen gänzlich nutzlos ist aus verschiedenen Gründen. In den Reihen unserer „Feldgrauen" können sich würdige Nachfolger finden, oder solche, die den wählenden Persönlichkeiten mit Rat und Tat zur Seite stehen können. Die Stadt will sparen, da sie annimmt, daß Konzerte heute nur Kosten verursachen, denen nicht entsprechende Einnahmen gegenüberstehen. Die Stadt hat übrigens die Entlassungsverhandlungen mit Abendroth noch nicht abgeschlossen. Abendroth wird wahrscheinlich nach seiner Entlassung im nächsten Winter noch sechs Symphoniekonzerte dirigieren müssen. Sollte der Krieg im Oktober noch nicht beendet sein, so soll das Interregnum durch ein oder zwei volkstümliche Konzerte des Musikverein-Chores unterbrochen werden, die der immer noch rüstige frühere städtische Musikdirektor Essens, Professor Witte, leiten wird, so daß wir vielleicht auf acht Winterkonzerte rechnen können.

Nachschrift der Redaktion. Mit Erstaunen nehmen wir von solchen Anschauungen und Absichten der Stadt Essen Kenntnis. Es ist durchaus nicht richtig, daß musikalische Aufführungen bloß Kosten verursachen und „nicht entsprechende" Einnahmen bringen (d. h. also ein Defizit). Im Gegenteil: gut geleitete Konzerte bringen heute sogar Ueberschüsse. Unverständlich erscheint uns aber vor allem die Auffassung der Kunst als Kulturfaktor. Weiß man es nicht im „musikfreudigen" Essen, was gerade unsere Kunst in dieser schweren, großen Zeit für das menschliche Gemüt an Tröstungen, Erhebungen, Erheiterungen bringt? Sie vermag es, unser Volk widerstandsfähiger zu machen! Und nun will dies Essen, das für die Musikfeste genug Mittel zur Hand hatte, seine Einwohner vielleicht mit ein paar „Interimskonzerten" abspeisen? Das verstehen wir nicht, können es nicht glauben und wären deshalb für Aufklärung dankbar.



Hannover. Im dritten Abonnementskonzert hat die Uraufführung von *Otto Leonhardts* c moll-Symphonie stattgefunden. Leonhardt ist ein Schüler von Max Reger und lebt seit einigen Jahren hier. Die Symphonie besteht aus vier Sätzen und ist im streng klassischen Stil aufgebaut. Die abwechslungsreiche farbige Harmonik, sowie die glänzende Instrumentierung verrät jedoch sofort den modernen Musiker, und zwar einen Musiker, der etwas zu sagen weiß. Es handelt sich nirgends um glänzende Aeußerlichkeiten, sondern gerade die reichen musikalischen Schönheiten des Werkes zeigen uns, daß wir es mit einem „Berufenen" zu tun haben, der aber zugleich im Besitz eines großen Könnens ist, was er in ernster Arbeit verwertet. Als bedeutender Kontrapunktist zeigt sich Leonhardt in der machtvollen Doppelfuge im Schlußsatz. Das Werk wurde mit großem Beifall aufgenommen, so daß der Komponist wiederholten Hervorrufen Folge leisten mußte.

Leipzig. Eine neue Symphonie. Im Gewandhaus erblickte am 21. Januar eine neue Symphonie, die dritte (in Des) des Dresdener Musikkritikers *Paul Büttner*, das Licht der Konzertwelt. Sie zeigt Begabung für den rein orchestralen Teil der Oper, während ihr zur Symphonie die formale Gestaltung fehlt, zur Betrachtung als Orchester-Fantasie oder symphonischer Dichtung aber jene Belanghaftigkeit der Themen, die ihre Wahl zum Ausdruck irgend einer besonderen Intention verständlich erscheinen ließe. Durch dieses Beispiel und dessen wahrscheinliche Wirkung auf Konzertleitungen und Verleger wird also die künstlerische Begriffsverwirrung noch mehr gesteigert. Dies die Kehrseite der Rettungsmedaille, die sich die Gewandhausdirektion durch ihre rein menschlich gewiß schöne Handlung erworben hat. Durch das Werk wird man an eine Stelle aus Nicolais Briefen erinnert, die mit schöner Offenheit bekennt, dieser bedeutende Bühnenkomponist habe, ehe er eines anderen belehrt worden, geglaubt, einen Symphoniesatz schreiben hieße: mit den üblichen Orchesterinstrumenten nach Herzenslust irgendwie zu musizieren, ohne daß er vom Schema der klassischen Symphonie etwas ahnte. *M. St.*

Trier. Daß es in einer bedeutenden Grenzstadt wie Trier eines besonderen Nachdruckes bedurfte, um die Notwendigkeit irgendwelcher künstlerischen Betätigung den Leuten glaubhaft zu machen, ist leicht begreiflich, wenn man weiß, in welch großer Gefahr die alte Römerstadt gleich zu Anfang der Feindseligkeiten schwebte. Was ihre wackeren 29er und 69er damals für sie getan, wird in der Weltgeschichte verewigt bleiben. 24 Stunden später, und die Franzosen waren die Herren des Landes! Für eine Bevölkerung, die bis dahin in der weltabgeschiedenen Traulichkeit des Moseltales köstliche Friedensjahre durchlebt hatte, ein grauenvolles Erwachen! Diese fiebernde Mobilmachung mit ihrem entnervenden Getümmel in endloser Phalanx, ihrem tränenbenetzten Abschiednehmen, ihrem immer wieder schmerzvollen Aufreißen kaum vernarbter eigener Seelenwunden beim Anblick der sich stets verjüngenden, ausziehenden Kriegerscharen! Und da mitten hinein wagte man's hier und dort, Gedanken über Bejahung oder Verneinung geistaufrichtender Zerstreuung auszuspinnen! In einer kleinen Provinzstadt, wo die Häuser Trauernder so dicht beieinander liegen! Und als eines Tages das ferne Grollen des Kanonendonners aus der Richtung der Argonnen herüberdumpfte auf Berg und Ebene, als es von der guten Arbeit der deutschen Waffen berichtete, na — da war der zuerst verlästerte Gedanke sogar zur Tat geworden. Und es ging ganz prächtig. Der Musik Allgewalt vor allem hatte auch bald hier, im kunstliebenden Grenzbereich, Wunder gewirkt, neue Kraft geschaffen für Rat- und Trosterteilung und sonnige Hoff-

nungsfreudigkeit, die sich hinwiederum — wenn auch vielleicht unbewußt — in manchem Feldpostbriefe weiter fortpflanzten bis hinein in die Wildnis des Schützengrabens, zum Straffen auch dort z. T. dem Erlöschen nahen Mutes. Der „Trierer Musik-Verein" hatte von jeher einen guten Klang bei den ersten Künstlern des In- und Auslandes. Und so sollte es denn ihm vorbehalten bleiben, die Schranken zu brechen, zu zeigen, daß man auch im Kriege spielen und singen kann, ohne dabei im geringsten die Gefühle des Ernstes, der Zurückhaltung zu verletzen. Wir hatten bereits vier recht gut besuchte Konzerte, in denen Herrliches geboten wurde. Freilich fehlte das Orchester, das sich aus den braven Spielern der 29er und 69er Kapellen zusammensetzte. Dafür bekamen wir aber sonst äußerst selten Gebotenes zu hören. Schubert, Löwe durch den Kölner Baritonisten Alfred Raef, die Beethovensche c moll-Sonate für Klavier und Violine (Professor Bram Eldering), die Bach-d'Albertsche Passacaglia c moll für Klavier (Elly Ney-van Hoogstraaten), die „Böhmen". — *Erich Hammacher*, der jugendliche Dirigent der Vereinigung, zeichnete sich hier ganz hervorragend als feinfühlender „Begleiter und Solospieler" aus; ein seines Meisters Fritz Steinbach durchaus würdiger Schüler und — Brahmsianer! Im Mittelpunkt aber all dieser erhebenden Genüsse standen meines Erachtens unstreitig die a cappella-Chöre, die der, wenn auch etwas schwache gemischte Chor ganz reizend herausbrachte, so: O. di Lasso, Caldara, Pergolese, Brahms, altdeutsche Weihnachtslieder.

Ferdinand Laven.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das Königl. Opernhaus in *Berlin* hat in der Zeit vom 18. bis 24. Januar eine *Richard-Strauß-Woche* veranstaltet, in der folgende Werke unter des Komponisten eigener Leitung zur Aufführung gelangten: Montag, den 18. Januar: Don Juan, Tondichtung, und „Elektra"; Mittwoch, den 20. Januar: Ein Heldenleben, Tondichtung, und „Salome"; Freitag, den 22. Januar: „Rosenkavalier"; Sonntag, den 24. Januar (im Königl. Schauspielhause): „Ariadne auf Naxos". Es gab ein Sonderabonnement zu ermäßigten Preisen.

— Am 8. Januar hat Bizets „Carmen" die 500. Aufführung im Königl. Opernhause zu Berlin erlebt. Wir lesen dazu: Für und wider dieses „gallische" Werk war in einer bekannten Berliner Zeitung eine Fehde entbrannt, über die aber die Bühnenpraxis, wie man sieht, zur Tagesordnung übergegangen ist. Die Jubiläumsaufführung wurde vom Generalmusikdirektor Blech dirigiert und vom Oberregisseur Dröscher regiert.

— In *Gotha* hat das, von der Schwesterresidenz Koburg aus versorgte, Hoftheater seine gegenwärtige Saison am 24. Januar begonnen; es erleidet also keine Kriegspause.

— Im Herzogl. Hoftheater zu *Dessau* ist unter Generalmusikdirektor Franz Mikoreys Leitung Peter Cornelius' wundervolle komische Oper „Der Barbier von Bagdad" zum erstenmal nach der von Max Hasse wieder auf den Schild gehobenen Originalpartitur neueinstudiert in Szene gegangen und hat bei vorzüglicher äußerer Ausstattung mit Rudolf Sollfrank in der Titelpartie, mit Hanns Nietan als Nureddin und Marcella Röseler als Margiana großen Erfolg gehabt. *E. H.*

— Die Nachricht, daß *Richard Strauß* und *Hugo v. Hofmannsthal* ein musikdramatisches Werk schreiben, das schon ziemlich weit gediehen sein soll, scheint sich zu bestätigen. Altwienerisches Milieu, gleich dem Rosenkavalier, doch nicht Rokoko, sondern Kongreß.

— *Otto Neitzel* hat eine neue Oper vollendet, deren von Paul Kurth bearbeiteter Stoff der preußischen Geschichte entnommen ist und die den Titel trägt „Der alte Dessauer".

— „Madame Sans-Gêne", die neue Oper von *U. Giordano* hat unter *Toscanini* im Metropolitan Opernhaus zu New York die erste Aufführung erlebt. Geraldine Farrar sang die Titelrolle. Italienische Preßstimmen äußern sich in bekannter enthusiastischer Weise. Uns ist Giordano von seiner Oper „Sibirien" her im Andenken als ein begabter Musiker, dem aber — damals wenigstens — jede eigene Note fehlte.

— Am Metropolitan Operahouse in *New York* ist Webers „Euryanthe" unter Toscanini aufgeführt worden, mit den Damen Hempel, Ober und den Herren Sembach, Weil und Middleton in den Hauptrollen. — Wir bedauern es, daß deutsche Künstler in dieser Zeit in New York singen.

*

— *Jean Louis Nicodés* abendfüllende „Gloria-Symphonie", bisher in Frankfurt a. M., Berlin, Amsterdam, Chemnitz, Hamburg (zweimal), Münster, München und Wien vollständig aufgeführt, soll nun auch in einem Konzert des Königl. Hoftheaters (mit öffentlicher Generalprobe am 16. und 17. Febr.) zum erstenmal in *Dresden* zur Aufführung kommen. Nicodé wird sein Werk selbst dirigieren.

— Eine Kantate von *Ludwig Heß*: „Des Volkes Andacht und Gebet" für Baß-Solo, gemischten Chor und Orgel (mit fünf Bläsern ad lib.) sowie in einer großen Ausgabe für Chor und Orchester im Verlage von Otto Bauer, München, erschienen, ist in Berlin, Bremen, Hagen i. W., Mannheim, Kiel, München zur Aufführung angenommen worden. Ein Chorlied von Heß „Deutsches Gebet um Sieg" ist für gemischten Chor, Männerchor, Frauen- und Kinderchor im gleichen Verlage erschienen.

— In *Essen* ist im letzten Sonderkonzert des Musikvereins ein neues Klavierquartett in fis moll von *Ludwig Riemann* mit ausgezeichnetem Erfolge aus der Taufe gehoben worden.

— In *Augsburg* sind im fünften Deutschen Musikabend im Stadttheater unter des Komponisten *Karl Pottgießer* persönlicher Leitung aufgeführt worden: „Variationen über O sanctissima" sowie drei für eine Baßstimme mit Orchesterbegleitung geschriebene Gesänge nach Dichtungen Hebbels (Uraufführungen).

— In *Eisenach* hat bei einem Kirchenkonzerte die Uraufführung eines Bachschen Werkes stattgefunden und zwar der bisher unbekannten *Michaelis-Kantate*, deren Original sich in der Königl. Bibliothek in Berlin befindet. Die Komposition schließt mit einer Bitte um Frieden.

— Ueber ein interessantes Konzert wird uns aus *Tilsit* geschrieben. Dort hatten, wie schon Monate vorher, die Kanonen am Tage gedonnert, abends 8 Uhr wurde eine geistliche Musikaufführung in der Stadtkirche gegeben, deren Zusammenstellung zeigt, was Tatkraft und liebevolle Geduld erreichen. Das Konzert wurde an Kaisers Geburtstag wiederholt.

— In *Brooklyn* soll vom 29. Mai bis 2. Juni ein *deutsches National-Sängerfest* abgehalten werden. Als Preislieder sind gewählt: für die mit einem Preise des Deutschen Kaisers bedachte „Kaiserpreis"-Klasse: „Der Tiroler Nachtwache 1810" von R. Heuberger; für die 1. Klasse: „Friedrich Rothbart" von Jos. Schwartz; für die 2. Klasse: „Sternennacht" von G. A. Uthmann; für die 3. Klasse: „Hei, wie die Lerchen singen!" von Heinrich Jacobsohn; für die 4. Klasse: „Am Brünnelein im Walde!" von Karl Kromer. — Glückliches Brooklyn, das du ein Sängerfest heute halten kannst, und — ein deutsches!



KUNST UND KÜNSTLER

— *Zur Münchner Kapellmeisterkrisis.* Aus München wird berichtet: Die *Generalintendanz* erklärt, daß die Nachrichten über den Umfang des Rivalitätstreites zwischen den Kapellmeistern *Walter* und *Heß* sowie die springenden Details dazu falsch seien. Beide Künstler bezögen volle Gehälter, und zwar als *Hofbeamte*, bei denen keine Kriegsreduktionen stattfänden. Kapellmeister Heß, der als Nachfolger Fischers berufen war, geht übrigens nach Mannheim ans Hoftheater.

— *Von den Konservatorien.* Das Fürstliche Konservatorium in *Sondershausen*, das soeben mit einer Reihe von Prüfungs-Aufführungen sein Winterhalbjahr 1914/15 beschließt, vermag trotz des Krieges auf eine stattliche Schülerzahl zu blicken und beginnt auch das neue Sommersemester bei regem Zuspruch in gewohnter Weise. — Die Lohkonzerte, die im Sommer an jedem Sonntag (nachmittags und abends) stattfinden, sind mit ihren öffentlichen Hauptproben für die Schüler lehrreich.

— *Staatsexamen für Gesangslehrer.* Das Staatsexamen für Gesangslehrer an höheren Schulen hat in Berlin *Ludwig Nolte* aus Hamm bestanden. Zur Vorbereitung zu diesem Examen studierte er am Hüttner-Konservatorium in Dortmund.

— *Musiker-Hilfskasse.* Eine sehr nachahmenswerte Einrichtung ist zur Unterstützung der Musiker in *Barmen* getroffen; man hat eine Musiker-Hilfskasse gegründet, in die seit Anfang des Krieges von jedem Wohltätigkeitskonzert 10 Prozent der Einnahmen abgeführt werden. Da die Musiker zu solchen Konzerten fast allenthalben ganz ohne Entschädigung oder mit einem bescheidenen „Kriegshonorar" verpflichtet werden, ist es nicht mehr als billig, daß wenigstens ein kleiner Teil der Erträgnisse den Standesgenossen zugute komme.

— *Zeitgemäße Mahnung.* Aus *München* wird berichtet: Der stellvertretende kommandierende General v. d. Tann hat eine Mahnung an das Publikum gerichtet, in der er in ernsten Worten die Lichtspieltheater, die Kabaretts, Volkssänger und die Theater ermahnt, nicht wie bisher mit seichter Musik und seichten Gaben das Publikum von dem Ernst der Zeit abzulenken.

— *Deutschlands Revanche.* Sehr hübsch erzählt der „Figaro", daß Deutschland ein neues Mittel zur Rache an Rußland ausgeklügelt habe: „Den Musikverlegern sei mitgeteilt worden, daß die gestochenen Kupferplatten, die die Werke Glinkas, Rubinsteins, Mussorgskis, Rimsky-Korssakows und anderer Komponisten enthielten, und die in Berlin und in Leipzig aufbewahrt würden, eingezogen werden müßten, da Deutschland das Kupfer jetzt brauche. Ein russischer Musikverlag sei auf diese Weise schon um 400 000 M. geschädigt worden." — Das ist wieder eine schöne Geschichte!

— *Die Fremdwörter in der Musik.* Der gegenwärtige große Krieg mit seinen furchtbaren Kämpfen hat auch einen Kampf, der mühelos und ohne jegliche Gefahr zu führen ist, entfacht, den Kampf gegen den überflüssigen Gebrauch von Fremdwörtern, auch besonders solchen der französischen und englischen Sprache. Auch in der Musik wimmelt es von fremdsprachlichen Ausdrücken, zu deren Ausmerzung wir nach Kräften beitragen müssen. Dazu ist jetzt die geeignetste Zeit. Es handelt sich hier nicht um Fremdwörter, die allen Kultursprachen zu eigen sind und musikgeschichtliche Bedeutung haben, wie Sonate, Symphonie, Melodie, Harmonie u. a., sondern um französische und englische Bezeichnungen, die in unsere Musiksprache eingedrungen sind und unsere schöne deutsche Sprache verunzieren. Ich erinnere bloß an deux ou quatre mains, au pièce, morceau und an so und so viele französische und englische Titel auf deutschen Musikstücken. Es besteht doch wahrhaftig gar kein Grund, die eben genannten u. a. musikalische Bezeichnungen in fremder Sprache anzuführen. Sie lassen sich ebenso schön als kurz in Deutsch geben. Wir richten an Komponisten und Verleger die dringende Bitte, in ihren Werken die deutsche Sprache zu Ehren kommen zu lassen und nur deutsche Zeitmaß- und Vortragsbezeichnungen, ebenso nur deutsche Ueberschriften in Anwendung bringen zu wollen. Echt deutsche Musik mit echt deutsch klingenden Komponisten- und Verlegernamen mit französischen oder englischen Titeln versehen, nimmt sich geradezu lächerlich aus. Gibt es vielleicht ein französisches Musikstück mit einem deutschen Titel? Auch Musiklehrer und -Lehrerinnen können sich durch den Gebrauch deutscher musikalischer Ausdrücke beim Unterrichte verdient machen. *C. H. (München).*

— *Preiserteilung.* Die Signale schreiben: „Vor zwei Jahren erhielt der Universitätsmusikdirektor von Yale (New Haven) in Amerika den zehntausend Dollarpreis des Metropolitan Operahouse für seine Oper „Mona". Das Werk wurde am Metropolitan Operahouse aufgeführt und erzielte einen gar nicht zu überbietenden Langweiligkeitserfolg. Dann schrieb die „Women's Federation of Clubs" abermals einen zehntausend Dollarpreis aus, und siehe da, *Horatio Parker* hat nun auch diesen Preis für seine Oper „Fairyland" erhalten Auch sein Librettist, Brian Hooker, ist wieder derselbe. Wie es sich wohl in diesem Feenlande — träumen lassen wird!" — Es ist unglaublich!

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen im Felde.* Der Musikschriftsteller und Violinpädagoge *Wilhelm Eylau*, der als Oberleutnant und Kompagnieführer im Felde steht, hat für seine bei Abwehr eines feindlichen Ansturms bewiesene Tapferkeit das Eiserne Kreuz erhalten.

— Ein junger Musiker und Musikwissenschaftler, Dr. *Martin Falck*, ist bei einem Sturmangriff bei Beceleare am 29. Oktober gefallen. Er war am 26. Oktober 1888 als Sohn des verstorbenen Schuldirektors Eduard Falck in Plauen i. V. geboren.

— Prof. Dr. *Wilhelm Altmann* ist zum Direktor der Musikabteilung der Königl. Bibliothek in *Berlin* ernannt worden.

— Das deutsche General-Gouvernement in *Brüssel* hat Prof. *Kes* aus Koblenz mit der Veranstaltung eines großen Konzertes beauftragt.

— Aus *New York* kommt die Aufsehen machende Nachricht, daß der langjährige Dirigent der Metropolitan-Oper *Alfred Hertz* von der Leitung zurücktrete.

— Der Organist am Dom zu Schleswig *Fritz Heitmann*, der zurzeit als Lazarettinspektor im Festungsbezirk Namur Dienst tut, ist zum Kaiserlichen evangelischen Garnison-Organisten ernannt worden.

— Am 18. Januar hat in *Berlin* Prof. *Ernst Rudorff*, der Pianist und Komponist, seinen 75. Geburtstag gefeiert.

— Prof. *Herrmann Starcke* in *Dresden* hat am 13. Januar das Jubiläum seiner 50jährigen Musikschriftstellertätigkeit gefeiert. Starcke debütierte 1865 in der von Rob. Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" in den vier Nummern 3—6 mit einem ausführlichen Artikel, betitelt: „Mitteilungen über die Gründung und die Fortschritte des Pariser Konservatoriums". Starcke war in den Jahren 1862—1867 Schüler dieses damals Kaiserlichen Instituts und besuchte die Klassen Bazin, Klosé, Marmontel und Ambr. Thomas. (In der „N. M.-Z." sind interessante Erinnerungen von Starcke erschienen.)

— In *Guben* hat der bekannte Komponist, Königl. Musikdirektor *Fritz Zierau* am 30. Januar seinen 50. Geburtstag gefeiert. Gleichzeitig blickt er auf eine 25jährige Dirigententätigkeit zurück.

— In *Regensburg* ist *Michael Haller*, der bekannte katholische Kirchenmusiker, im 75. Lebensjahre gestorben. Er war Stiftskanonikus und hatte den Titel eines Geistlichen Rates. Seine Kirchenkompositionen (18 Messen, mehrere Bände Motetten usw.) sind sehr bekannt, weniger seine weltlichen (Streichquartette, Melodramen, Chöre usw.). Musikwissenschaftlich war er besonders im Kirchenmusikalischen Jahrbuch tätig. Hoch geschätzt ist seine „Kompositionslehre für den polyphonen Kirchengesang" und sein Lehrbuch „Modulationen in den Kirchentonarten". Aber auch sein „Vademecum für den Gesangsunterricht" liegt bereits in 12. Auflage vor. Außerdem hat der Verstorbene sich durch seine Mitarbeit an der Gesamtausgabe von Palestrina ein Denkmal gesetzt.

— *Max Ibach*, ein Urenkel des Begründers der Pianofortefabrik Rud. Ibach, Sohn und Mitinhaber der Firma, ist, 41 Jahre alt, in *Goddelau i. H.* gestorben.

— Der 1830 zu Lindow geborene, ehemalige Hofopernsänger *Hermann Reichhardt*, ist in *Darmstadt* gestorben.

— In *Petersburg* ist die Pianistin *Annette Essipoff* im Dezember im Alter von 64 Jahren gestorben. Sie war Schülerin und die erste Gattin des bekannten Klavierlehrers Leschetizky und selbst eine hervorragende und besonders als Chopin-Spielerin auch in Deutschland bekannte Klavierkünstlerin.



Neue zweihändige Klavierstücke von W. Niemann.

Der unsern Lesern wohlbekannte, in Leipzig lebende Musikschriftsteller und Komponist, Dr. Walter Niemann entfaltet eine reiche Tätigkeit auf den verschiedensten Gebieten. Wir verdanken ihm mehrere gründliche Kompendien zur Musikgeschichte, z. B. „Die Musik in Skandinavien", ein Buch über Grieg, das Klavierbuch, die umfangreiche und epochemachende Musikgeschichte der Gegenwart: „Die Musik seit Richard Wagner"; auch als Herausgeber bedeutender älterer schriftstellerischer Werke (Kullak, Aesthetik des Klavierspiels und Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen") und musikalischer Sammlungen (Jensen-Album usw.) hat er sich Verdienste erworben. Eine umfassende Allgemeinbildung verleiht ihm einen Einblick in die Zusammenhänge des ganzen künstlerischen und kulturellen Schaffens früherer Zeiten und der Gegenwart, des In- und Auslands. Er versteht Beispiele und Parallelen nicht bloß aus dem Gebiet der Malerei, sondern auch der Dichtkunst anzuziehen. Sein Steckenpferd ist die jetzt allgemein beliebte Herleitung der künstlerischen Sonderart eines Schaffenden aus seiner Abstammung und seiner Heimat. Wie in seinen Büchern zeigt er sich auch in seinen Kompositionen als begabter, kenntnisreicher und gemütvoller Meister, zwar ohne hervorstechende Eigenart, aber gesund, ehrlich und gediegen und vielgestaltig in der Ausdrucksweise. Er hält die Mitte ein zwischen konservativem Eklektizismus und modernem Subjektivismus. Wie er selbst gesteht und wie aus seinen Tondichtungen hervorgeht, sind ihm Jensen und Grieg besonders „wahlverwandt".

W. Niemann, op. 20: *Thema und Variationen* (m.—s.), Verlag Leuckart, 2.50 M. Mit Ernst, Gediegenheit und erfindungsreicher Vielseitigkeit werden die verschiedensten Variierungsmöglichkeiten an dem (nach einem Gedicht des Holsteiners Fehrs erfundenen) innigen Thema erprobt und im Anschluß an die Textworte entwickelt, hauptsächlich nach der rhythmisch-figurativen und kontrapunktischen Seite. Harmonisch wirken die Veränderungen dagegen etwas gleichmäßig, zumal die Tonart fast immer gleichbleibt. Die äußere Steigerung gegen den Schluß hin ist geschickt angelegt. Der Klaviersatz verrät, daß der Komponist selbst ein erfahrener Spieler ist. Eine eigene, persönliche Note tritt hier weniger zutage, als in den ff. bunteren Charakterstücken:

Op. 21: *Schwarzwaldidyllen*, 10 Klavierstücke, einzeln à 80 Pf. bis 1 M. Verlag Kahnt. Das sind anziehende, bunte, meist aus einem plastischen Motiv entwickelte, rhythmisch lebensvolle, abgerundete Bildchen, verschieden in der Stimmung, oft interessant in der Harmonik, besonders hier und da am Schluß. Neben brillanten, mehr äußerlich schildernden Stücken, wie „Schmetterling", „Barfüßele", „Waldbach" enthält diese musikalische Bildermappe innerlich tief gefühlte, teilweise polyphone, gelegentlich auch versonnene Nummern, wie „Auf ein Gedicht Hebels", „Ein Thomabild" und „Dunkle Stunde", während andere wieder von herzerfreuender Einfachheit und lustiger Unbekümmertheit sind, wie „Das Büble" (— könnte auf einem Harmonium mit Prolongement als Pastorale gespielt, famose Wirkung machen —) und „Grillen". Die poesiedurchtränkte Art des Komponisten, manche Titel und Wendungen sind ihm mit Schumann und Jensen gemeinsam.

Op. 24: *Drei Sonatinen*: No. 1 in C, No. 2 in a. No. 3 in D; befingert à 1.50 M., (l.)—m., Verlag Hansen. Die Sonatinen enthalten lebensvolle, dem Auffassungsvermögen der Schüler keine erheblichen Schwierigkeiten bietende, Vortrag und Technik bildende, tüchtige Musik. In No. 1 ist der muntere erste Satz genußreicher als die Variationen über eine dänische

Volksweise. Ganz reizend ist das Rondo mit seinem ersten, an Bach, und seinem zweiten, an Bizets „Farandole“ erinnernden Thema. In der zweiten Sonatine erscheint der erste Satz wegen seines stark ausgeprägten Mollcharakters und der gewichtigeren Gedanken als der bedeutendste und schwierigste Teil. Der liebliche zweite Satz ist einfacher und leichter verständlich, ebenso die beiden munteren Themen des Schlußsatzes. Der Mittelsatz ist weniger eingänglich und gesuchter. Die dritte Sonatine beginnt nachdenklich und betrachtsam; das Andante gibt sich etwas gelehrt mit seinen Nachahmungen, ist aber doch ansprechend. Im ersten Thema des Finales wird der flüssige Sonatinenton angeschlagen, wie ihn die älteren Meister des Genres liebten. Verschiedene Druckfehler machen sich unangenehm bemerkbar.

Op. 28: *Drei Nocturnes*: 1. Alhambra (Granada) 1.20 M.; 2. Nach glücklichem Tage 80 Pf., 3. Ave Maria (Frauenchiemsee) 1 M. m., Verlag Kahnt. Wie in einigen Schwarzwaldidyllen haben wohl bei No. 1 und 3 landschaftliche Eindrücke den Tondichter zu stimmungsvollen und den Zauber des Orts treu widerspiegelnden Tonbildern inspiriert. Romantische Stimmung und spanisches Kolorit, feurige Rhythmen, weiche Begleitung in Gitarre- und Mandolinenklängen eignen dem ersten; im dritten klingen aus matt erleuchteten Klosterfenstern die Töne eines Ave Maria zu uns herüber, in Schumannscher oder Rubinsteinscher Art von Harfenklängen umrankt. No. 2 ist ein poetischer Ausklang eines glücklich verlebten Tages, von vornehmer und tiefempfundener Tonsprache und reicher Stimmenverwebung.

Op. 31: *Impromptu für Klavier*, 1.50 M., Verlag Kahnt, m.; ein Stück voll frohen Sinns und weichen Wohlklangs, pianistisch bequem geschrieben.

Op. 26: *Deutsche Ländler und Reigen*; zehn Stücke à 80 Pf., in einem Band 2.50 M., Kahnt, m. Der Komponist zeigt sich hier als würdiger Nachfolger von Schubert, Jensen und Heller auf dem Gebiet der Ländlerkomposition und bietet dem deutschen Hause eine inhaltsreiche, gute Unterhaltung gewährende Sammlung von Tänzen. Alle stehen im $^3/_4$-Takt und doch tritt keine Ermüdung beim Spielen ein, denn jedes der Stücke hat seine besondere landschaftliche oder ethnographische Färbung. Die Krone wird man dem eleganten und gemütlichen, musikalische Porträtierkunst à la Schumann (im Karneval) übenden „Alt-Wien“ reichen. Von naturvölkischer Wildheit sind die „oberbayrische Kirta“ und der „westfälische Dörpertanz“ erfüllt, zwei echt volkstümliche Weisen. Innerliche, zartere Töne schlagen das Bodenseeidyll, der ernste Schleswig-Holsteiner und der Badener Ländler an. Gelegentliche feine Gegenstimmen und kühne Harmoniewendungen überraschen und lassen eine Weiterentwicklung des Komponisten in dieser (moderneren) Richtung hoffen und wünschen. [Im Thüringer Ländler fehlen in der 3. und 4. Reihe einige Kreuze, im Tiroler ist in der zweiten Hälfte der 2. Reihe und in der 3. Reihe stets *d* statt *des* zu lesen.] — Die Einfügung einiger solcher Ländler in den Unterricht wird den Schüler aufmuntern. Der Fingersatz ist erfreulicherweise öfters angegeben. — In dieser Kriegszeit, da man mit Recht die Pflege alles deutschen Wesens auf die Fahnen schreibt, hat ein Werk, wie das vorliegende, doppelt Anspruch auf Beachtung, da es mit Glück versucht, deutscher Stammeseigenart und einheimischem Volksleben liebevoll nachzugehen und ihnen ein Denkmal in Tönen zu setzen. Es ist neben dem op. 28 und 31 am frischesten erfunden, frei von Erklügeltem und spricht unmittelbar an. *C. Knayer.*

Männerchöre.

Rudolf Feigerl, Werk 18: *„Einst geschieht's“*. Dichtung von Emanuel Geibel, für Männerchor. Dresden, Musikhaus Frey. Der junge Pianist und Hochschullehrer am Königl. Konservatorium zu Dresden hat mit dem vorliegenden Männerchor ein kraft- und lebensvolles Werk geschaffen, das die mächtigen Seherworte Emanuel Geibels in ausgezeichneter Sprechbetonung, dabei in musikalisch fesselnder, ja packender Weise wiedergibt. Feigerl zeigt sich als kenntnisreicher gebildeter Musiker; der melodische und harmonische Ausdruck ist überall vornehm und ungewöhnlich, die Stimmen sind kontrapunktisch selbständig, an geeigneter Stelle im Einklang geführt, dabei sind die Treffschwierigkeiten nirgends von Belang für diejenigen Chöre, die ihr Heil nicht in billiger Liedertafelei suchen. Mit glücklicher Hand sind das Schwertmotiv und der Luther-Choral verwebt, und wirkungsvoll aufgebaut ist die Schlußsteigerung. Prof. *Otto Urbach (Dresden)*.

Neue Bücher über Musik.

R. Wagners dramatische Werke. I. Band, illustriert; 330 Seiten. Verlag Meulenhoff-Leipzig. 1.30 M. Vor kurzem zeigten wir die volkstümliche und gründliche, dabei sehr preiswerte Hartogsche Wagner-Biographie dieses Verlages an, heute möchten wir die Aufmerksamkeit unserer Leser auf ein nicht minder verdienstliches Unternehmen desselben Verlags lenken. Wagners dramatische Dichtungen sollen in 3—4 billigen, handlichen und geschmackvoll in Pergament gebundenen Bänden erscheinen. Professor *Reuschel* hat die Herausgabe und Einleitung übernommen und zahlreiche Bilder von feinsinniger Zeichnershand schmücken jeden Band. Der vorliegende I. Teil bringt Rienzi, den fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin und Tristan. In einem kurzen, aber an positiven Gedanken reichem Vorwort führt uns der Herausgeber in die (dichterische) Werkstatt Wagners ein, weist die Keime der Dichtungen teils als lyrisch-musikalische (Stimmung), teils als szenisch-plastische (Anschauung), teils als ideell-philosophische nach und betont die starke Mittätigkeit eines ungewöhnlichen Kunstverstandes und eines praktischen Blicks für alles Theatralisch-Wirksame, was sich unter anderem in der Zusammenfassung der Stoffe, dem klaren Aufbau und der Fähigkeit zeigt, in weiser Abwägung das richtige Verhältnis von Text und Musik zu treffen. Die Belebung unseres herrlichen Sagen- und Sprachgutes, die Findung eines ganz eigenen, die obersächsische Stammeseigenart nicht verleugnenden Sprachstils werden als Vorzüge von Wagners dichterischer Betätigung gewürdigt. In den Einleitungen zu den einzelnen Werken werden in Kürze Quellen und historische Daten angegeben, der Kern und Grundgedanke der Handlung erörtert, ästhetische und dramaturgische Fragen gestreift; gelegentlich wird auch der persönliche Anteil inneren Erlebens erwähnt, den Wagner in den Dramen niederlegte. Die abweichenden Lesarten der Klavierauszüge und der Gesamtausgabe der literarischen Werke Wagners sind beide wiedergegeben. Die feinen, nicht aufdringlichen Illustrationen (ein Wagnerporträt nach Lenbach und 10 Textillustrationen) stammen von den trefflichen Zeichnern Wildschut und Jan Bleys, je eine von den Malern de Boer und Hendrich (dem bekanntesten Maler Wagnerscher Stoffe). Mit Ausnahme des auch sonst in fast jeder Fassung steif wirkenden Lohengrinbildes sind alle andern von echt künstlerischem Geschmack eingegeben und verinnerlicht, frei vom Einfluß der Kulissen. Am besten gefallen uns die zarten Gestalten der Elisabeth, der Elsa, Tristans und Isoldens von J. Bleys. Der II. Band wird den Ring, der III. Meistersinger und Parsifal und die Jugendoperntexte umfassen, der IV. soll die Textvergleichungen und Entwürfe enthalten. Wir wünschen der schönen, durch klaren Druck und genaue Textrevision sich auszeichnenden Ausgabe weite Verbreitung.

Sprüngli, Kurzer Abriß der Musikgeschichte. Verlag Tonger (Köln). Als 2. Band einer neu erscheinenden Musikbücherei (zum Einheitspreis von 1 M. für das gebundene Buch) erscheint dieser kurze Ueberblick über die Entwicklung der Musik, der im ersten Teil oft flüchtig und naiv anmutet, je mehr aber die Darstellung sich der neueren Zeit nähert, um so persönlicher und wärmer wird. Reger und Mahler gegenüber nimmt der Verfasser einen ablehnenden, Strauß gegenüber einen vermittelnden Standpunkt ein, er ist da eben rückständig. Das tut aber dem sonst tüchtigen und belehrenden Büchlein keinen Eintrag und berührt den auf anderer Erkenntnisstufe Stehenden kaum.

Ergänzende Mitteilung. Das in Heft 9 dieser Zeitschrift besprochene Buch *„Johannes Meschaert“*, ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst, von Franziska Martienßen, ist im Verlag von *B. Behr*, Berlin und Leipzig, erschienen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 10 bringt an erster Stelle ein „Oesterreichisches Reiterlied“, der österreichischen Reiterei gewidmet zur Erinnerung an den 2. Dezember 1914. Der schöne Text ist von Hugo Zuckermann aus dem Hohen Lied des Krieges, die schwungvolle Vertonung von *Max Petzold* in Angermünde. Der Dichter gehört heute zu den Gefallenen. Wir glauben, unter den vielen Kriegsliedern der Zeit ein gutes ausgewählt zu haben. — Der Kanon „Aus dem Tagebuch“ von *Ernst Toch* in Mannheim ist nicht bloß ein konstruiertes, sondern zugleich auch ein fein empfundenes Stück für Klavier.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 6. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 18. Februar, des nächsten Heftes am 4. März.



Edvard Grieg.



XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 11

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Wohltätigkeits-Veranstaltungen.

In einer schönen, vielteuren Kunststadt des deutschen Südens, die einstens Heliopolis hätte heißen können und die jetzt von Rechtswegen Hôteliopolis heißen müßte, wurde gleich nach Ausbruch des Krieges die erste „Hilfsstelle für Berufsmusiker" gegründet. Der Zweck: nicht nur in dringenden Fällen rasch mit Unterstützungen einzugreifen und nach Möglichkeit Arbeitsgelegenheit zu schaffen, sondern auch den staatlichen wie den städtischen Behörden, den Konzertgesellschaften wie den Agenten und schließlich der breiten Oeffentlichkeit gegenüber in grundsätzlich wichtigen Fragen die Interessen der Musiker zu vertreten. Binnen Kurzem hatte man sich nicht zum wenigsten in prinzipiellen Dingen kräftig zu rühren: bald galt es dem vorzubauen, daß ein angesehener, verdienter Orchesterkörper über Nacht mit einem Notpfennig auf die Straße gesetzt wurde, bald war der Gefahr vorzubeugen, daß ein Gastwirt eine widrige Oktoberfest-Tingeltangelei von Statten gehen ließ — ein Unfug, der im Hinblick auf den schweren Ernst der Zeit eine allgemeine, berechtigte Entrüstung wachgerufen und die für die kleinen Kapellen mühsam erkämpfte Spielerlaubnis wieder ernstlich gefährdet hätte. Mit dem Spätherbst setzte dann eine schier unendliche Reihe von Wohltätigkeits-Konzerten ein. Instrumentalisten und Sänger, die selbst nicht mehr viel zu beißen und zu nagen hatten, betätigten sich Abend für Abend aufs opferwilligste. Endlich sagten sich indessen auch die Geiger von goldigstem Gemüt, daß es nicht mit rechten Dingen zuginge, wenn man solche, die sich schon zu Friedenszeiten knapp genug durchschlügen und jetzt mit knurrendem Magen und hundert Sorgen im Kopf auf dem Podium säßen, unausgesetzt zur Beteiligung an Liebeswerken heranzöge, ohne ihnen die geringste Entschädigung zu bieten Ueber dies schreiende Mißverhältnis machte sich das große Publikum keine Gedanken; es scheint immer noch des Glaubens zu sein, daß der Musikant, gleichwie der gute Poet Friedrich Schillers, bei Vater Zeus im Himmel Freiquartier und Freikost genieße. Damit selbigem Publikum Wissen und Erleuchtung komme, muß es erst eine Tatsache dreimal gedruckt und fett unterstrichen im Leibblatte lesen. Somit erging von der „Hilfsstelle" an das Siebengestirn der politischen Zeitungen des Ortes ein Schreiben, in dem, unter gebührender Hervorhebung der außerordentlichen Verdienste einer stets um das Gemeinwohl besorgten, das Recht des geringsten Mannes mit starker Hand schützenden und ständig um Aufklärung bemühten Presse gebeten wurde, das Nachfolgende freundlichst zum Abdruck zu bringen.

„Wie andernorts, so werden jetzt auch in .... Künstler und Künstlerinnen förmlich darum bestürmt, Konzerten und anderen Veranstaltungen zu wohltätigen und patriotischen Zwecken ihre Mitwirkung zu leihen. Daß sie solchen Aufforderungen selbstlos und hingebungsvoll folgen, ist gewiß *außerordentlich dankenswert!* Doch man würde ihre Bereitwilligkeit, ihren Edelsinn nicht weniger hoch anschlagen, wenn sie täten, was sie schon längst hätten tun sollen: wenn sie nämlich die Bedingung stellten, *daß sie selbst, sei es auch nur mit einer bescheidenen Quote, am Reinertrag, bez. Bruttoertrag derartiger Aufführungen beteiligt würden.* Die „Damen und Herren der Gesellschaft", die mit einigen verbindlichen Worten gute und ausgezeichnete Kräfte zusammenbringen, tun sich leicht. Doch der Künstler, der Musiker, tut sich manchmal *recht schwer.* Er getraut sich öfters nicht „Nein" zu sagen, selbst sofern ihn triftige Gründe entschuldigen würden. Denn er mag oder darf es mit einem tatsächlich oder scheinbar einflußreichen „Arrangeur" nicht verderben. Er muß sich bei Wohltätigkeitskonzerten auch in Tagen bewähren, in denen er berufsmäßig hinlänglich belastet ist. Künstlerinnen sehen sich gar genötigt, für festliche Kleidung besondere Aufwendungen zu machen. Und das Wunderlichste: nicht selten ergeht der Ruf, sich bei Wohltätigkeits-Veranstaltungen unentgeltlich zu betätigen, an Sänger, Schauspieler, Instrumentalisten, die schon in ruhigen Zeitläuften hart um ihre Existenz kämpfen, jedoch inmitten wirtschaftlicher Bedrängnisse, wie sie die Kriegslage verursacht, vollends schlimm daran sind.[1] Somit möge endlich mit der Unsitte der kostenlosen Mitwirkung des Künstlers, des ausübenden Musikers gebrochen werden! Wer nicht für sich selbst etwas fordern will oder zu fordern braucht, der tue es für zweckdienliche gemeinnützige Einrichtungen: für „Hilfsstellen für Berufsmusiker", wie sie neuerdings zu München, Berlin, Leipzig ins Leben traten, für die Pensionskassen des „Allgemeinen Deutschen-" und des „Oesterreichischen Musiker-Verbandes", für die Unterstützungskassen des „Deutschen Chorsänger - Verbandes", der „Deutschen Bühnen - Ge-

[1] *Anmerkung.* In Berlin wie in Wien gehen jetzt Tag um Tag Wohltätigkeits-Veranstaltungen von Statten. Eine hübsche Illustration dazu: in einem mit herzwarmem Gefühl für den Jammer der darbenden Musiker geschriebenen Artikel des „Wiener Fremdenblattes" berichtet Richard Specht von einer Sängerin, die eine Stunde vor Beginn eines *Wohltätigkeitskonzertes*, um auftreten zu können, noch rasch ihr Kleid aus der Pfandleihe auslösen mußte! —

nossenschaft“ und Verwandtes. Der Wohltätigkeit wird dadurch kein Abbruch geschehen. Denn der Künstler, der sich daran gewöhnt, mit allem Recht etwas zu verlangen, wird sich erst recht verpflichtet fühlen, sein Bestes zu geben und somit den Wert seiner Mitwirkung beträchtlich erhöhen. Schließlich stünde ja auch dem nichts entgegen, daß die zumeist auf den „obersten Sprossen der gesellschaftlichen Leiter“ stehenden und reichbegüterten Anreger, Ordner und Schutzgeister von Wohltätigkeits-Veranstaltungen die Prozente, die von der Einnahme für den Umständen nach zu bemessende Künstlerhonorare abgingen, hochherzigerweise aus ihrer eigenen Tasche bestritten.“

* * *

Während die Zeitungen der in Rede stehenden Kunstmetropole die ihnen von der „Hilfsstelle“ eingesendeten Mitteilungen und Vorschläge sonst immer mit liebenswürdigem Entgegenkommen zum Abdruck brachten, fielen die obigen Ausführungen durchweg in die finsteren Tiefen der Papierkörbe. Nicht einmal auf eine gekürzte Wiedergabe ließ sich irgend ein Blatt ein. Man konnte an eine Verabredung denken. Bescheidentlich ausgestreckte Fühler stießen auf den mit höflichem, nur ein wenig verlegenen Lächeln vorgehaltenen undurchdringlichen Schild des Redaktionsgeheimnisses.

Was war geschehen? Soll man wirklich glauben, daß Männerstolz, der sich vor Königsthronen, vor Engländern und Russen, ja sogar beinahe vor millionenschweren und für eine vorurteilslose Fremdenindustrie unentbehrlichen Amerikanern kühnlich behauptet, vor dem abwinkenden Finger eines geschwollenen Wohltätigkeits-Gschaftlhubers, vor dem Stirnrunzeln einer juwelenbeladenen, sich mit Festen, Bazaren, Theatervorstellungen zum Besten ihrer — Eitelkeit unermüdlich plagenden „Patronesse“ zusammenknickt? Sollten weitblickende, vornehm denkende Männer nicht begreifen, daß echte soziale Gesinnung sich ebenso gegenüber einem hungernden, jetzt des öfteren jeder Verdienstmöglichkeit beraubten Musiker als einer armen, aber sich doch auf eine kleine gesicherte Einnahme stützenden Soldatenfrau zu betätigen habe? Daß es bei der Gott sei Dank fast in allen Volksschichten andauernd bewiesenen Opferfähigkeit nichts verschlüge, wenn der Reinertrag der einzelnen Veranstaltung mit wohltätig-patriotischem Zweck sechzehnhundert anstatt zweitausend Mark ausmachte, daß aber den verwundeten oder kranken Vaterlandsverteidiger ein unbehagliches Gefühl beschleichen würde, sobald er erführe, die ihm entgegengetragene Hilfe wäre mit heimlich vergossenen Tränen der Not und des Elends benetzt?

Nicht oft, nicht entschieden genug kann es betont werden: es gehört zu den wichtigsten Aufgaben derer, die nicht im Felde stehen, auf allen Gebieten den bitter nötigen Reinigungsprozeß durchzukämpfen, alles, was sich bei uns in den letzten Jahrzehnten an Auswucherungswirtschaft, eigensüchtiger Streberei, üblem Dilettantismus eingefressen hat, unbarmherzig auszuschneiden und auszubrennen. Tun wir's nicht, so sind wir nicht wert, Deutsche zu heißen! Die „Einflüsse der Unverantwortlichen“ in der äußeren und inneren Politik haben uns genug des Unheils bereitet. Insgleichen wurde das beste Bemühen derer, die sich im Sinne einer fortschrittlichen deutschen Volkskultur für die Kunst einsetzten, nur allzu oft durch die „Einflüsse der Unverantwortlichen“ gelähmt. Nicht allein die unter einer sich unsicher weiter tastenden Stadtverwaltung emporgediehene Hôteliers-Tyrannis und das Spezltum eines sich gegenseitig alle Vorteile zuschanzenden Künstlerringes, sondern ebensosehr das unbefugte Hineintalpen der „Damen und Herren der Gesellschaft“ in künstlerische Einrichtungen und Personalfragen hat es verschuldet, daß die ehemals führende Kunststadt im Reiche einen Stein nach dem anderen aus ihrer Krone verlor. Die Kunst ist kein Spielzeug für zarte, strammer dorniger Arbeit ungewohnte Händchen. Und dem Hanswursten, der mit sanftem Hinweis auf seine „weitreichenden Beziehungen“ ehrliche Musiker zur Frohn einspannt, um etwelchen Orden zu erjagen, der nicht einmal soviel Scham hat, um sich in Tagen, in denen um Sein oder Nichtsein des Vaterlandes gerungen wird, mit seinen albernen Faxen zurückzuhalten, der uns den Primadonnenpflanz, den Star-Unfug, das Frikassee-Programm und all das Teufelszeug, das ein Richard Wagner sein Leblang aufs Blut befehdete, zur Hintertür der Wohltätigkeits-Aufmachung wieder hereinschleift: dem wollen wir das Handwerk schon legen! Hinaus mit dem Salon-Dilettantismus!

Es ist abgeschmackte Sophisterei, zu sagen: „für den Augenblick käme es lediglich darauf an, Geld zusammenzubringen, gleichviel durch welche Mittel; nach dem Kriege würde man sich der Zugeständnisse ja leichtlich wieder entschlagen.“ Schlimm stünde es um uns und unsere Sache, sofern wir darauf angewiesen wären, dem höchsten Zweck, der Stärkung nationaler Kraft, mit anfechtbaren Mitteln zu dienen. Dann hätten wir vor dem heuchlerischen England moralisch nichts voraus. Dazu: was am Geschmack des Publikums in acht Tagen verdorben wird, bringt man kaum mit der Anstrengung von Jahren ins rechte Geleise zurück. Nicht doch! Auch bei Aufstellung einer völlig einwandfreien, gut zusammengestimmten, Nummer für Nummer der Forderung gediegener deutscher Kunstübung Genüge leistender Vortragsfolge, auch bei Erfüllung aller gebotenen sozialen Pflichten gegen sämtliche Mitwirkende sind Veranstaltungen, die einen erheblichen Betrag erzielen, in ansehnlicher Zahl durchzuführen. Patriotische, soziale und künstlerische Notwendigkeiten lassen sich recht wohl in Einklang setzen. Nämlich durch Künstler von maßgebendem Können, die innerhalb wie außerhalb ihres engeren Berufes die Aufgaben der Zeit restlos erfassen. Wozu auch gehört, daß sie den „Unverantwortlichen“ gegenüber Rückgrat zeigen.

Den schleppfegigen oder im britischen „Smoking“ einherstolzierenden Dilettanten aber, gleichviel ob sie Opern zusammenklittern, als stümpernde, sich mit Phrasengewäsch durchschwindelnde Kritikaster Unheil anrichten, die wunderlichen Geschäfte der Musikagenten besorgen oder ihr Pfauenrad vor und auf dem Podium spreizen — ihnen sei nachdrücklichst empfohlen, in der Richtung gegen London, Paris und Monte Carlo hin zu verschwinden. Dort eröffnet sich ihren Kotillon- und Feuilleton-Begabungen ein ungemessenes Betätigungsfeld. Anderweitig hätte man den großen Reinigungsbesen Fall für Fall als schonungslos ausbläuendes Dreschinstrument zu verwenden! —

Paul Marsop.

Mendelssohns Lieder ohne Worte.

Für Musikfreunde erläutert von C. KNAYER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

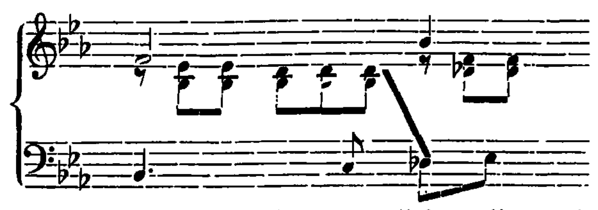
4. Heft (No. 19—24) op. 53. Schumann schreibt darüber: „Endlich ein Heft echter ‚Lieder ohne Worte‘.“ (Die Gattung hatte inzwischen schwächere Nachahmer gefunden.) „Sie unterscheiden sich von Mendelssohns früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodischem Betracht durch ihre leichteren, oft volkstümlichen Gesangsweisen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Komponist selbst als „Volkslied“ bezeichnet (No. 23); es ist dies aus demselben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige seiner wundervollsten Gedichte, Lessing (der Maler) seine „Eifellandschaft“ geschöpft. Man kann sich nicht satt daran hören. Der volkstümliche Zug, der sich überhaupt in vielen Kom-

positionen der jüngeren Künstler zu zeigen anfängt, stimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächste Zukunft; es lag einem offenen Auge übrigens in Beethovens letzten Arbeiten schon angedeutet, was manchen freilich wunderbar genug klingen mag.

Einen volkstümlichen Ton, obwohl nicht den des Chors, hat auch das Lied in g moll (No. 21); es klingt mehr wie vierstimmiger Gesang. Man bemerke übrigens, wie Mendelssohn in seinen Liedern ohne Worte vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrstimmigen und Chorartigen vorgeschritten .... Anderes in diesem 4. Heft erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewisse Wendungen, Wiederholungen scheinen sogar Manier zu werden. Doch das ist ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich, an gewissen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf schwören möchte."

No. 19. As, $^{12}/_8$; *Andante con moto,* m; von Germer „Liebeslied" genannt, verwandt mit No. 13. Ein gemütvolles, idyllisch-frohlauniges Lied, dessen Begleitung zwischen beide Hände verteilt wird. Einige hübsche Ausweichungen nach Ces dur und as moll beleben das gesangvolle Stück. Einen schönen Dominantnonenakkord mit kleiner (Moll-)none $\overset{9\flat}{V}$ haben wir in Takt 59. Form: Thema *A* Takt 3—11, *B* Takt 11—24, *A* repet. Takt 24—30, *B* repet. durch Oktaven der Linken gesteigert, 30—43; *A* 43—49; *C* (Schlußgedanke) 49—64. Alle Themen sind aus dem gleichen anfänglichen Gedanken und Rhythmus *A* entwickelt (man könnte sonst an eine Rondoform denken). Kleine „Kadenzen" deuten in Takt 23/4, 42/3, 59 und 60 Formeinschnitte an. Kullaks. Phrasierung ist greulich!

No. 20. Es. $^3/_4$, *Allegro non troppo.* „Sehr innig." m. Es schließt sich in Tonart und Stimmung an das vorhergehende an, ist aber unruhiger und sehnsüchtiger. Die Melodie ist ungewöhnlich sprechend und plastisch, die stets unterzuordnende akkordliche Triolenbegleitung ist voll zitternden Vorwärtsdrängens. Es gilt die zwei gegensätzlichen Bewegungen, gerade, $^3/_4$, und ungerade, $^9/_8$, gut zu unterscheiden. Man erreicht das mit anfänglichem genauem Einteilen [oben 1 2 / unten 1 2 **und** 3. Man zähle immer die Triolen (3 × $^3/_8$) und bringe das gerade 2 der Rechten auf das „und" der Linken. Später geht's gefühlsmäßig und frei. Schwierigkeiten machen die Melodien, wenn sie in der meist ungeschickteren Linken auftreten, so in Takt 21—4, 29—33, 37—49, 61 und ff. Man „singe" sie recht satt und sonor, daß wieder ein Wechselgesang wie in No. 18 herauskommt. Beachte die Verschiedenheit der linken in Takt 5—6 (*d*) und dagegen in Takt 13—14 (*des*), die sich nicht in allen Ausgaben findet. Den Querstand in Takt 22 (oben rechts *d*, unten links *des*) suche man zu mildern.



Die falschen Phrasierungsbögen Kullaks, die auch als Artikulationsbögen schlecht sind, korrigiere man in Takt 7, 9, 21, 25—28, 30 u. s. f. u. s. f. Der Schüler mache sich die Formabschnitte klar, zeichne Kommata hinein und ziehe selbst richtige Phrasierungsbögen oder kaufe die Ausgabe von Germer (Verlag Bosworth).

Form: *A* Takt 1—21, *B* (Mittelsatz) 21—49, *A* verkürzt 49—60, *B* verkürzt 61—9. Coda 69—77.

No. 21. g, $^6/_8$. *Presto agitato,* m.—s. Ein prächtiges Lied, von Schwung und heldischer Energie erfüllt, wie ein alter Bardengesang, stürmisch hinrauschend, als Konzertstück brauchbar, eine ausgezeichnete Uebung für die linke Hand. Man studiere ihren Part in doppelter Weise, sowohl mit Uebersetzen



als mit Springen



Vergleiche mit dieser Nummer auch No. 15 und 26, die verwandten Charakter und ähnliche Spielart aufweisen. Nach einem Präludium von 8 Takten setzt der Hauptgesang in der Art eines dreistimmigen Frauenchors ein. *Fuchs* widmet dem Stück in seinem Buch „Die Zukunft des musikalischen Vortrags" eine ganze Seite (S. 72). Seine auftaktige, mit Riemann übereinstimmende Auffassung, ist zwar anfangs überraschend, mit der Zeit aber muß längeres Nachdenken und Forschen ihm recht geben. Mendelssohn und Kullak geben, wie früher bemerkt, nur die Artikulation an. Der Gedanke der Phrasierungsbögen, die allein den inneren Bau eines Stücks ohne viel Worte klarstellen, lag ihnen beiden ferne, läßt sich aber jetzt nicht mehr aus der Welt schaffen. Man studiere auch Riemanns Katechismus der Phrasierung (Verlag Hesse) und *A. Eisenmanns* Behandlung dieser Frage in seiner Elementartechnik des musikalischen Vortrags (Auers Taschenbuch II für die Musikwelt, Stuttgart 1911, S. 62 bis 99).

Form von No. 21: 8 Takte Vorspiel. I. Vers: A_1 Takt 9—14, A_2 Takt 14—32; Zwischenspiel 32—36. II. Vers: A_1 Takt 37—44, A_2 Takt 44—60; *B* 61—80; Zwischenspiel 81—87. III. Vers: A_1 88—95; *C* (an Takt 25 anklingend) 96—111; *Coda* 112—25.

No. 22. F, $^9/_8$, *Adagio* (l.)—m. Größere Gegensätze als zwischen dem vorigen und diesem Stück lassen sich kaum denken, dort unbändiger Drang ins Leben, in Kampf und Sieg, hier eitel Friede, Frömmigkeit und Innigkeit, nur im Mollmittelsatz unterbrochen durch energische und schmerzliche Akzente. Es ist nicht bloß eine der leichtesten, sondern auch eine der schönsten und edelsten Inspirationen des Meisters, formklar, prägnant in der Stimmung und kurzgefaßt. Als ich den berühmten Virtuosen W. Backhaus fragte, welches von den Liedern ohne Worte ihm das liebste sei, schlug er ohne viel Besinnen die vorliegenden Töne an.

In Takt 2 und 4, 18 und 20 müssen kleine Hände rechts arpeggieren; das erste obere Diskant-$\overline{\overline{c}}$ der rechten Hand in Takt 6, 20 und 22, schlage man sehr stark an, damit es fortklingt. Ueberhaupt hat in diesem Stück die rechte Hand eine schwierige Aufgabe, weil sie mit dem schwachen 4. und 5. Finger die Melodie sehr stark hervorheben muß, während die gleichzeitig anzuschlagenden Begleitungstöne in derselben Hand einige Grade schwächer klingen sollen. Den auf einem Orgelpunkt aufgebauten Mittelsatz arbeite man in kräftiger Gegensätzlichkeit und etwas beschleunigtem Tempo heraus. In Takt 10 und 14 beachte man den $\overset{9}{V}$ (Dominantnonenakkord) von *d*; in Takt 12/3 den alterierten Dreiklang der IV. Stufe von *d*: *gis b d* zusammenklingend mit dem Orgelpunkt *a*.

Das Stück zeigt einfachste dreiteilige Liedform *A B A*; Teil *A* Takt 1—9 F dur, *B* Takt 9—17 d moll, *A* Takt 17—25 F dur; in der Coda noch einmal ein Anklang an den schmerzlichen Mittelsatz und dann friedlich sich hingebender Schluß.

No. 23. a, $^4/_4$, *Allegro con fuoco,* m.—(s.). Ein kraftvoll großzügiges, düster entschlossenes, hinreißendes, steigerungsreiches Stück. Die einfache Ueberschrift „*Volkslied*", die von Mendelssohn selbst herrührt, läßt nicht erkennen,

ob der Tondichter dieses Lied auf seinen mannigfachen Reisen irgendwo gehört und notiert hat, was dann sicher nicht in Deutschland geschah, — denn es gibt kein neueres deutsches Volkslied in Moll! — sondern in Schottland oder Italien; oder ob er „im Volkston" meinte. Ich halte das letztere für wahrscheinlicher.

Die Instrumentaleinleitung lehnt sich vielleicht an ein Motiv Beethovens aus der G dur-Sonatine op. 49,2 (Schlußsatz, vor der zweiten Wiederholung des Menuett-Themas) an. Spielt man den Anfang langsam in Dur, so wird man auch an die Serenade von Haydn aus dem F dur-Quartett erinnert.

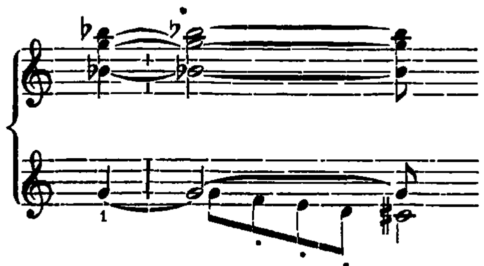
Am Schluß von Takt 6 beginnt das Chorlied selbst, das in der Stimmung an das Lied: „Hauptmanns Weib" von Schumann gemahnt. Das $\bar{\bar{e}}$ des letzten Viertels von Takt 9 nimmt man besser mit der Rechten, genau wie später in Takt 34.



Prächtig energisch wirkt die Synkope in Takt 8 und 12; zwei harte Zusammenklänge bringt Takt 13 (sogen. Anticipation oder Vorausnahme).



Charakteristisch ist in Takt 14 (letztes Achtel) und Takt 15 (halbe Note) der leerklingende, terzenlose Akkord (a V). Takt 15—19 Zwischenspiel, dann folgt der zweite Abschnitt des Lieds, der mehr auf der Dominante und der parallelen Durtonart (*C*) basiert. In Takt 21 macht der Anfänger gern den Fehler, das punktierte Achtel zu lang zu halten und die Synkope dafür zu kürzen. Die Verdreifachung der Terz in Takt 28 empfinde ich als hart. Takt 31 Wiederholung des ersten Abschnitts mit Steigerung. In Takt 37 letztes Viertel und 38 nehme man das $\bar{b}$ der Linken ab und gebe es der Rechten, damit die Linke mehr Kraft entwickeln kann, also so



Nach einem erneuten Zwischenspiel beginnt die Wiederholung des zweiten Abschnitts des Lieds, der diesmal reicher ausgestattet wird und eine riesige klangliche Steigerung erfährt. Takt 72/3 hört sich förmlich gewalttätig an, wie ein Rütteln an Ketten. Dieser Teil erfordert viel Kraft und Sicherheit im Oktavenspiel. Von Takt 74 ab wird das Instrumentalmotiv als Nachspiel in reizender Weise rhythmisch und figurativ verschnörkelt und verklingt zart. Alle punktierten Achtel mit zugehörigen Sechzehnteln nehme man scharf marschmäßig rhythmisch; das ist bei dicken Griffen nicht leicht. Die Phrasierung mache man sich selbst. Sie ist hier nicht schwer zu finden.

No. 24. A, $^6/_8$, *Molto allegro, vivace*, m.—s. Ein munteres, unruhiges Stück, in dem ein bestimmtes Spielmotiv beharrlich durchgeführt wird, nämlich die Abnahme und Auflösung von Vorhalts- und Wechseltönen aus der Linken in die Rechte. Abgesehen von alten Meistern hat Liszt diese Spielart oft verwendet, auch Heller, Henselt, Raff, Sinding (marche grotesque), Bronsart (die Berges-Quelle) haben sie hier und da. Echt Mendelssohnisch ist Takt 32—33. Wie in No. 15 und 21 unterbrechen mehrstimmige Takte die Melodie des Sololieds mit Begleitung. Verwandt ist es auch mit No. 10. Eine kolossale Steigerung bringen die Takte 100—105. In Takt 112—115 haben wir eine andere, zum befriedigenden Schluß führende Harmonisierung des Hauptmotivs (anders als am drängenden Anfang) und wir werden nun unwillkürlich an die Stelle im Mendelssohnschen „Wiegenlied" für Gesang und Klavier: „Bleibe nur fein geduldig" erinnert. Der Schluß ist besonders reizvoll mit seinen Weberschen Wechseltönen (Takt 118—120). Takt 121—124 betone man rechts immer den Haupt- und Auflösungston, der auf die zwei jeweiligen Vorhaltstöne der Linken folgt, also in Takt 121 das *e*, in 122 das *a*, in 123 das $\overline{cis}$ und *a*, in 124 das *e*.

Form: Zwei Takte Vorspiel. I. Vers: A_1 Takt 3—10, A_2 Takt 11—18; B_1 Takt 19—26, B_2 Takt 27—34. II. Vers: A_1 Takt 35—42, A_2 Takt 43—50; B_1 51—58, B_2 59—66. III. Vers: A_1 67—74, A_2 75—81; *C* (Schlußgedanke mit Verlängerung und Kadenz) 82—106; *D* 107—116; *E* 117 bis 120; Anhang 121—126.

5. Heft (No. 25—30), op 62. Dieses Heft ist besonders reich an schönen Stücken; fast jedes ist in seiner Art eine Perle, das edle in G dur (No. 25), das triumphierende in *B* (No. 26), der ernst feierliche Trauermarsch (No. 27), das dritte Gondellied in a moll (No. 29) und nicht zuletzt das berühmte Frühlingslied (No. 30). Am wenigsten vornehm, aber am echtesten Mendelssohnisch ist No. 28 in G dur.

No. 25. G, $^4/_4$, m. Das sprechende, äußerst liebenswerte und hingebende Stück beginnt (wie No. 10 und 24) nicht mit der Tonika, sondern mit der Dominante (Quintsextakkord der V. Stufe in G), mit einem unauftaktigen, fragenden, zärtlich sich herabneigenden kurzen Motiv, zu dem man Fuchs S. 76 vergleiche, ähnlich wie das Beethoven in seiner Es dur-Sonate op. 31,3 vorgemacht hat. Bei diesem Stück vor allen wäre die im Vorwort (oben S. 102) vorgeschlagene Verdeutlichung durch die Reservierung des unteren Liniensystems für die Linke und des oberen für die Rechte dringend notwendig. Im Interesse einer strengen Bindung und Hervorhebung des Motivs und der Melodie der rechten Hand wird man in Takt 1 (ich zähle hier den Auftakt als Takt 1 und hätte es für meine Person wieder lieber gesehen, wenn das Stück im $^2/_4$-Takt geschrieben worden wäre), in Takt 14 usw. die Begleitungsfigur ganz der linken Hand geben, obwohl man schließlich auch mit Hilfe des Pedals binden kann. Das bloße Hinzusetzen von d. und s. wie bei Kullak, = main droite (rechte Hand) und main sinistre (linke Hand) ist nicht in die Augen fallend genug. Die Form des aus e i n e m melodischen Hauptgedanken entwickelten Lieds ist folgende:

Gedanke a_1 und a_2 Takt 1—11; Gedanke *b* Takt 11—23; Gedanke a_1 Takt 23—27; Gedanke c_1 Takt 27—31, c_2 Takt 31—36; Coda, ein reizendes Frag- und Antwortspiel zwischen Diskant und Baß, Takt 36—42. — Dieselbe Spielmanier finden wir später in No. 31, 37, 40 und 46.

No. 26 B, $^{12}/_8$, *Allegro con fuoco*, m.—(s.). Ein Stück voll überschäumenden Frohgefühls, nach einem aufsteigenden Vorspiel mit einem Jubelschrei in der Dominante ($\overset{7}{\text{B V}}$) einsetzend, unwiderstehlich vorwärts drängend, wenn auch in etwas billiger Melodie und Begleitung schwelgend.

Eine gute Terz-Sextenübung. Gefühlvolle Vorhalte und üppige Septakkorde geben dem Stück seine besondere Physiognomie. (Siehe Takt 10—11, 13, 22 u. s. f.) Eine prächtige Sequenz findet sich in Takt 37 u. ff. Der

Mollnonenakkord Es $\overset{9\flat}{\mathrm{V}}$ in Takt 38 und 42 ist falsch geschrieben, statt $\begin{smallmatrix} h \\ as \\ f \\ d \\ b \end{smallmatrix}$ sollte als None *ces* stehen.

Form: A_1 Takt 3—7, A_2 Takt 7—15; *B* Takt 15—25; Rückleitung mit großer Steigerung Takt 25—29; A_2 rep. Takt 29—36; neuer Gedanke *C* Takt 37—47; dann folgen von Zwischenspielen unterbrochen als Coda Schlußgedanken aus *A*.

No. 27. e, $^2/_4$, *Andante maestoso*, Trauermarsch, m. Er wurde, wie die Ausgabe Peters besagt, von Moscheles, Mendelssohns Freund, instrumentiert und während des Trauerkondukts der Leiche Mendelssohns in Leipzig, 7. November 1847, gespielt. Er hat kein tröstliches Trio, wie der Chopinsche, ist aber auch nicht so unheimlich.

Ueber die Einleitung wurde schon manches gefaselt. Es sollte der anklopfende knöcherne Finger oder das Frösteln des Todes sein. Ich denke, die Zweiunddreißigstels-Triole ist einfach ein energisch aufrüttelndes Auftaktsgebilde, wie sonst die Achtels-Triole in den andern Märschen von Mendelssohn oder vertritt in unserem Fall einen kurzen Trommelwirbel. Mendelssohn hat einen weiteren Trauermarsch auf den Tod Norbert Burgmüllers geschrieben. Statt im $^4/_4$-Takt ist unser Marsch im $^4/_8$- ($^2/_4$)-Takt geschrieben. Zählzeit dürfte das ♪ sein. Der 1. Teil geht von Takt 4 bis Takt 20, es folgt der Mittelsatz, der auf der Dominante ruht, ähnlichen Rhythmus hat, die Triole öfters bringt und dadurch, sowie durch wuchtige Oktaven und dicke Akkordgriffe eine große Steigerung erfährt. Takt 28 setzt das Motiv des Vorspiels als Zwischenspiel ein. Es folgt mit Takt 32 die riesig verstärkte, G dur einen Augenblick berührende und dadurch männlicher erscheinende, majestätische Wiederholung des 1. Teils, die in harmonischer Hinsicht manches neue Licht aufsetzt. Takt 39 u. ff. klingt vor dem völligen Abschluß immer der Trommelwirbel des Vor- und Zwischenspiels herein, er führt das düstere und kraftvolle Stück zart zu Ende. Mendelssohn eigentümlich und damals noch relativ neu waren die kühnen Vorhaltsdissonanzen, Durchgangstöne und liegenden Töne der Takte 15, 35, 20, 44, 25, 27 und 28.

No. 28. G, $^9/_8$, *Allegro con anima*, (l.)—m. Man könnte es „das" Mendelssohnsche Lied ohne Worte κατ᾽ ἐξοχήν nennen, mit allen Fehlern und Vorzügen seiner Muse. Sicher ist ihm schon ein Text unterlegt worden. Es ist stark auftaktig. Ich zähle den Auftakt als 1. 4 Takte, die lediglich aus dem Tonikadreiklang in verschiedenen Lagen bestehen, leiten das schwungvolle, hingebende Lied ein. Der 1. Teil (a_1 u. a_2) geht von Takt 5 Mitte bis 13 Mitte. Der 2. Teil (*b*) (Mittelsatz), in der Dominante beginnend, wendet sich über a moll nach C dur und zurück nach G dur. Takt 21 beginnt die Wiederholung des 1. Teils (a_1), Takt 25 kommt aber statt der Repetition des Viertakters eine Weiterführung und Steigerung durch ein neues Motiv c_1 und c_2. Das Nachspiel ist dem Vorspiel fast gleich. Auch hier keine strenge Fortführung der Stimmen, z. B.



Interessante Harmonien zeigen Takt 23 (Orgelpunkts- und Durchgangsbildung), Takt 26 (Vorhalt, 4 Töne *h c d e* neben einander), in Takt 31 ist die 4. Stufe in G dur hochalteriert. Takt $^{21}/_2$ findet sich die Wendung, die wir oben als Visitenkarte der Klassiker bezeichneten.

No. 29, a, Andante con moto, m. Das 3. *Gondellied* (vgl. No. 6 und 12), etwas schwierig wegen der Sprünge in der linken Hand, die mit ihrem Nachhinken des Baßtones die bekannte Brahmssche Manier vorausnehmen. Wieder beginnt die Linke allein, es folgt ein kurzes Quartenmotiv rechts zweimal, das in Takt 12 und auf den Höhepunkten Takt 30 und 44 mit erschreckender Gewalt als Quarte, bezw. verminderte Quint wieder erklingt und am Schluß in der linken Hand das Lied abschließt. Das Gondellied selbst ist rechts 2—3stimmig. Der 1. Teil (A_1 und A_2) geht von Takt 4 Mitte bis 21 Mitte, der 2. Teil (B_1 und B_2) von 21—49, wobei der Schluß von B_1 und B_2 je an den Anfang von *A* erinnert. Die Coda ist in A dur gehalten, sie ist anfänglich dem Anfang von Teil *B* verwandt, in Takt 53 tritt (rechts) ein neues figuratives Element auf, mit dem das Stück zart verklingt. Ein interessanter Vorschlag findet sich in Takt 7 und 16. Der wilde verminderte Septakkord auf der IV. Stufe in a moll (Takt 29/30 und 43/44) findet sich nochmal in dem sonst so innig-gemütlichen No. 33, Takt 37/9.

No. 30, A, $^2/_4$, *Allegretto grazioso*, m. Das bekannte *Frühlingslied*, auch mit Text versehen: „Der Vogel singt im Waldesgrün von Frühlingslust" usw., wunderhübsch mit seiner feingliedrigen, graziös auf- und abwogenden Melodie und den energisch hinzuschnellenden Harfenbegleitungsakkorden, nicht ganz so leicht, wie man nach seiner Abgedroschenheit annehmen könnte. Manche Leute können das Lied wegen seiner Arpeggien nicht leiden. v. Bülow rühmte an Mendelssohns Spiel sein prickelndes Stakkato und die unnachahmliche Wirkung, die er mit den kurz abgerissenen Begleitungsarpeggien in unserem Lied erzielte, strengste Taktobservanz, vorsichtigen Pedalgebrauch und Vermeidung alles willkürlichen Arpeggierens (Wolff S. 126). Dieses Lied hat viel dazu beigetragen, A dur in seinem Charakter als Frühlingstonart festzulegen, während mir für meine Person E dur besser dafür zu passen scheint.

Das Auftakts-Achtel *e* des Lieds, das anfänglich unterdrückt ist, taucht in Takt 8 auf. In Takt 5 haben wir wieder eine schlechtklingende Terzenverdreifachung (des *gis*), in Takt 24 eine solche der Septime *a* (!), Takt 28 des Leittons *dis*, Form: *A* Takt 1—15, *B* 16—35, *C* 35—49. *A* 50—63, *D* 64—71, *C* 72—78, Schlußgedanke *E* 79—90, in Takt 83 und ff. an den Anfang von *A* anklingend.

(Fortsetzung folgt.)

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Marie, G.: Deux pièces. Lamento et Cinquantaine (l.). Richault, 7.50 Frcs.

Das Lamento, ein ausgezeichnetes Vortragstück, ist ein ganz einfacher, tief ergreifender Gesang, während die Cinquantaine eine ansprechende, aber recht unbedeutende kleine Gavotte ist.

— Serenade badine. 1.60 M.

— Radotages. 1.20 M.

Beides zierliche kleine Sachen von geschicktem Satz, aber ohne besondere Bedeutung.

Marschner, H., op. 159: 3 Impromptus (l.). André.

Die Impromptus und die Lieder und Gesänge sind vom Komponisten nach eigenen Werken übertragen. Man kann aber nicht behaupten, daß dadurch eine Bereicherung der Violoncelloliteratur zustande gekommen sei.

— op. 140: Lieder und Gesänge (selbst übertragen). (l.) Rieter-Biedermann, 10.50 M.

— op. 193: Grand Duo. André, 7 M.

Martucci, G., op. 69: 3 Stücke (m). Kistner, 6.50 M.

— op. 72: 2 Romanzen (l). Rahter, 3 M.

Das erste Stück ist ein einfaches Sang- und klangvolles Tonstück; das zweite zeichnet sich außer durch die gleichen Vorzüge noch durch besonders gewählte Harmonik aus.

Marx-Markus, Ch., op. 24: Notturno religioso (mit Orgel). Rahter.

Kurzes, stimmungsvolles Stück.

— op. 26: Pièces mélodiques (l.). Rahter, 4.50 M.

Leicht hingeworfene, gut gesetzte Stücke für den Unterricht.

Marx-Markus, Ch., op. 30: Gavotte. Rahter, 1.80 M.
— op. 34: Albumblatt. Rahter, 1.20 M.
— op. 36: Aphorismen. Rahter, 4 M.
Reizende, feinsinnige Vortragstücke. Das Perpetuo mobile hat vielen Schwung.
— op. 43: Widmung (m.). Rahter, 1.20 M.
Zart melodisches Stück.
— op. 44: Romanze (s.). Rahter, 1.20 M.
Sehr dankbar und wirkungsvoll gesetztes prächtiges Stück.
Mendelssohn-Bartholdy, F., op. 17: Variations concertantes (s.), herausg. von F. Grützmacher (Peters), herausg. von L. Grützmacher (Litolff), von Schröder (Schuberth) 50 Pf.
Von strahlender Anmut erfüllt, dankbar, aber ohne Tiefenwirkung.
— op. 109: Lied ohne Worte (m.), herausg. von F. Grützmacher (Peters), herausg. von L. Grützmacher (Litolff). op. 17, 109 und die beiden Sonaten op. 45 und 58 zus. Peters 2 M., Litolff 2 M. (Univ.-Ed.) 2 M., von Schröder (Schuberth) 50 Pf.
Ansprechendes, hübsches Vortragstück von edler Form.
Merk, J., op. 4: Variationen. André, 2.25 M.
— op. 18: Variat. s. u. Air tyrolien (s.). Litolff, 2.50 M.
Zu Uebungszwecken sehr geeignetes Werk, der „Variationenschmiede" entstammend.
Merkel, G., op. 55: Arioso mit Orgel (m.). Heinze, 1 M.
Edel wirkendes Stück.
— op. 58: Andante (m.). Kistner, 1 M.
Unter Schumanns und Mendelssohns Einfluß stehendes Werk von schönem Fluß und Wohllaut.
— op. 60: 3 Charakterstücke (s.). Breitkopf & Härtel, 4 M.
Geschmackvolle Musik, gleichfalls von den Romantikern beeinflußt.
— op. 114: Andacht mit Orgel (m.). Breitkopf & Härtel, 1 M.
Ein schönes, weihevolles Stück.
Moscheles, J., op. 137 a: Melodisch-kontrapunktische Studien (m.—s.). Kistner, 7.50 M.
Sehr bemerkenswerte Studien über 12 Präludien von Bach, die von ernsthafter häuslicher Musikpflege nicht übersehen werden sollten. Sie zeigen vorteilhafterweise auch einmal das bekannte C dur-Präludium in anderer als Gounodscher Beleuchtung. — Die Bachschen Klavierstimmen sind im wesentlichen beibehalten, Vortragszeichen zugefügt und eine kontrapunktierende Violoncellstimme dazu gesetzt.
Moszkowski, M., op. 45,2: Gitarre (m.). Peters, 1.50 M.
Höchst reizvolles Stück in geschickter Uebertragung vom Komponisten selber.
— op. 23 und 15: 2 Klavierstücke, vom Komponisten selber eingerichtet (m.). Hainauer, 3 M.
Wirksame Uebertragungen der sehr hübschen Klavierstücke.
— op. 29: 3 Stücke (m.). Hainauer, 4.50 M.
Fein und ansprechend, besonders auch das edeleinfache Air.
Molique, B., op. 20: Duo concertant. Schuberth, 9 M.
Mullert, F., op. 13: 3 Stücke (l.—m.). Jurgenson.
Einfache schlichte, zur Fortbildung geeignete Stücke.
— op. 14: 2 Stücke (m.—s.). Jurgenson.
Warm empfundene, melodiöse Musik, die nichts Eigenartiges hat, aber gut vorgetragen, erfolgreich sein kann.
Napravnik, E., op. 29: Suite (s.). Kistner, 7.50 M.
Durch Feinheit besonders ausgezeichnetes Werk.
— op. 36: Suite (s.). Rahter, 7.50 M.
Hervorragende, in jeder Weise vorzügliche, schwungvolle, durch eigenartig rhythmische und formelle Behandlung beider Instrumente ausgezeichnete Musik. Es steckt in ihr ein gutes Teil der an den russischen Tonsetzern so erfreulichen Ursprünglichkeit und Bodenständigkeit. Kein musikalisch anspruchsvoller Spieler wird die Suite unbefriedigt beiseite legen.
Napravnik, E., op. 37: Marciale, Barcarole, Valse (m.—s.). 5.60 M.
Rhythmisch und harmonisch sehr anregend. Dem tatkräftigen ersten Stücke folgt eine zart wiegende, leicht tändelnde Barcarole und ein ganz besonders glänzend gesetzter Walzer.
Nedbal, O., op. 12: 2 Stücke (m.). Schlesinger, 3.50 M.
Eine schöne Romanze und ein prickelndes allerliebstes Capriccio.
Negri, G., op. 4: Arie und Canzonetta (s.). Hug, 1.50 M.
— op. 16: Serenata (s.). Hug, 2 M.
— op. 17: Orientale (s.). Hug, 1.50 M.
— op. 21: Fileuse (s.). Hug, 1.80 M.
— op. 24: Rêverie (s.). Hug, 1.20 M.
— op. 25: Minuetto (s.). Hug, 1.50 M.
Musikalisch sehr fein empfundene Stücke von gut getroffenem Charakter. Virtuos gehalten, temperamentvoll und melodiös.
Neruda, F., op. 4: 2 Fantasiestücke. 2 M.
— op. 11: Berceuse slave (ms.). Rahter, 1.20 M.
Eine eintönig melancholische Melodie wird von einem Allegro-Intermezzo äußerst packend unterbrochen und so zu einem sehr dankbaren Vortragstücke.
— op. 38: Mazurka und Ungarisch. 3 M.
— op. 39: 3 Stücke. 6 M.
— op. 40: Andante und Allegro. 4.40 M.
— op. 41: 3 Stücke. 4.50 M.
— op. 43: Ballade (s.). Rahter, 2 M.
Feinsinniges, tief empfundenes Werk.
— op. 45: Notturno (s.). Rahter, 1.50 M.
Feinsinniges, tief empfundenes Werk.
— op. 47: Romanze. Rahter, 2 M.
— op. 50: Mazurka. Rahter, 2.50 M.
— op. 51: Rêverie russe (ms.). Rahter, 1.50 M.
Sehr stimmungsvoll.
— op. 52: Humoreske. Rahter, 2.50 M.
— op. 53: Mazurka. Rahter, 2.50 M.
— op. 54: Gavotte. Rahter, 2.50 M.
— op. 56: Serenade slave (ms.). Rahter.
Innerlich dem op. 51 und 11 verwandt.
— op. 64: Mazurek (m.). Rahter, 2.50 M.
Bequem und dankbar zu spielen, mit hübschen Pizzicato- und Ponticellowirkungen.
— op. 67: Mazurek. 1.50 M.
— op. 70: Mazurka. Rahter, 1.50 M.
— op. 75: Dumka (l.). Rahter, 1.20 M.
Eine volkstümlich böhmische Melodie.

(Fortsetzung folgt.)

Bernhard Stavenhagen †.

Mit Bernhard Stavenhagen, der in den Weihnachtstagen des vergangenen Jahres in Genf starb, ist nicht nur ein Meister des Klavierspieles und ein vorzüglicher Musiker dahingegangen, sondern auch eine der heute immer seltener werdenden Persönlichkeiten, die die raschlebige Gegenwart mit einer Glanzheit des verflossenen Säkulums verbindet. Die Eleganz und der Charm, — man verzeihe im Jahre des großen Krieges, die Fremdwörter, die sich aber in diesem Zusammenhang kaum übersetzen lassen, — die von Stavenhagen ausgingen, und die seiner Individualität, verbunden mit ihrer feinnervigen Differenzierung, etwas ganz Besonderes verliehen, gemahnten in unseren Tagen gleich einer Nachbildung an wenigstens eine Seite, einen Charakterzug des Wundermannes des 19. Jahrhunderts, in dem sich ein großer Teil seiner Musikgeschichte, und umfassend die seines Klavierspieles, verkörperte: an Franz Liszt. Ihm dankte Stavenhagen nicht nur wohl das Meiste in seiner glücklichen äußeren Laufbahn, sondern vor allem die Erweckung und Veredelung seiner Innerlichkeit, die den Hörer immer wieder zu der Ueberzeugung brachte, daß dieser Erbe des Propheten zu den berufenen gehöre, trotz des Ueberwiegens der weichen lyrischen Seiten seiner pianistischen Vortragsweise. Daß er aus dem reinen Lyrismus seiner Natur sich zu einer solchen Vielseitig-

keit des Gestaltungsvermögens entwickelte, wie sie die Zuhörer zuletzt noch in München bei seinem Vortrag des Lisztschen „Totentanzes“ zu bewundern Gelegenheit hatten, das ermöglichte dem Künstler neben seiner Begabung, seinem Fleiß und rastlosen Streben, wohl sicher die Initiative des Altmeisters, der jeden echt Geborenen von dem Mikrokosmos des eigenen Ich zu dem Höhepunkt eines allseitigen Beherrschen musikalischen Ausdrucksvermögens zu leiten vermochte.

Frühzeitig kam Stavenhagen zu Liszt. Am 24. November 1862 zu Greiz-(Reuß in Thüringen) geboren, bildete er sich zunächst in Berlin bei Rudorff und Friedrich Kiel, der so viele treffliche Musiker erzogen, aus. In Liszts letzten Lebensjahren mit Göllerich, Stradal und einigen anderen zu den Lieblingen des Weimaraner Meisters gehörend, ließ er sich in der Ilmstadt dauernd nieder. Eine Romreise, zu der er ihn mitnahm und so manche andere Beweise der Fürsorge für den Jünger, der gleich vielen besten Söhnen Germaniens nicht zu denen gehörte, die das Schicksal mit äußeren Glücksgütern gesegnet, mochten ihn auch persönlich dem gütigen Meister tief verbinden. Wie es typisch für so viele Pianisten unserer Tage, für so viele, die aus der Lisztschen Schule hervorgegangen, strebte auch Stavenhagen über das engere Betätigungsgebiet des Pianisten hinaus. Seit 1895 wirkte er als Hofkapellmeister bereits in Weimar, um 1898 in gleicher Stellung einem Ruf nach *München* zu folgen.



BERNHARD STAVENHAGEN †.

Neben den bedeutenden Koryphäen, die das Münchner Hoftheater seit Jahrzehnten an seinem Dirigentenpult sah, erwuchs Stavenhagen — man darf das an seinem Grabe aussprechen, ohne seinen hohen Verdiensten auf mannigfachsten Gebieten zu nahe treten zu wollen — eine vielleicht recht schwierige Aufgabe. War das doch gerade das Tragische seiner Natur, daß ihm, dem feinfühligen Lyriker, dem Gestalter so mancher intimsten Gefühlswelten, die impulsiv packende Dramatik des Monumentalen nicht gegeben sein konnte, wie sie beispielsweise in der Persönlichkeit eines Mottl lag. Ein wie glänzender und fertiger, routinierter Musiker Stavenhagen war, dessen erinnere ich mich von einer Episode im Winter 1900/01. Bei einem Konzert der Münchner musikalischen Akademie war der solistisch mitwirkende Pianist in letzter Stunde erkrankt. Ohne weiteres übernahm Stavenhagen den Klavierpart des in Frage stehenden Beethoven-Konzertes und leitete dabei wenigstens im wesentlichen gleichzeitig das Orchester vom Flügel aus. Von 1901—4 auch als Leiter der Königl. Akademie der Tonkunst tätig — als Nachfolger Perfalls —, tat er das Seine, um manchen Meisterwerken der neueren Zeit den Boden zu gewinnen, den sie seitdem freilich dort schon längst im festen Besitz haben. Seit 1905 lebte er in Genf als Leiter des städtischen Orchesters, der großen Symphonie-Konzerte und einer Meisterschule für Klavierspiel. In München, von wo er wegen verschiedener Differenzen geschieden, wurde er mit den Jahren ein immer seltenerer Gast. Zuletzt dirigierte er vor wenigen Monaten in der Tonhalle und erwies sich bei dieser Gelegenheit wiederum als der temperamentvolle und gewandte Kapellmeister, als den man ihn ehrlich schätzen durfte.

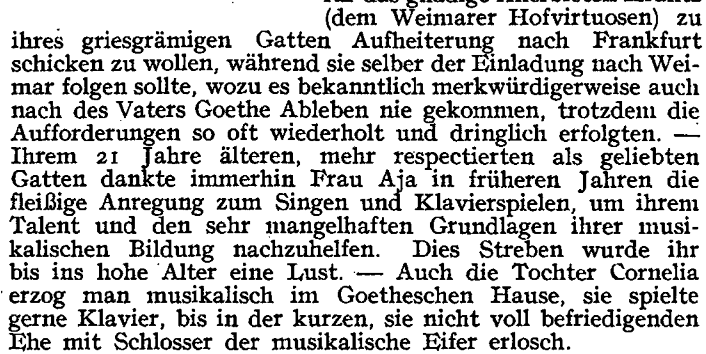
Seiner kompositorischen Tätigkeit, die sich vorwiegend auf Klavierstücke und Lieder richtete, sei noch gedacht. Die flotte, geschmeidige und vor allen Dingen von einem kultivierten Klang- und Farbensinn zeugende Sprache seiner Schöpfungen wird ihm manche Freunde und Anhänger gewonnen, seinen Hörern frohe und anregende Stunden bereitet haben. Die liebenswürdige und ehrliche Natur des Künstlers, der unmotivierten hohlen Effekten ferne stand, kristallisierte sich in seinen Kompositionen. Ein an vielseitiger Arbeit reiches Leben, das von den mannigfachsten Erfolgen gekrönt war, und das dem Künstler in jungen Jahren schon in der „neuen Welt“ seine Lorbeeren nicht vorenthielt, es mag den vielen Schülern, die Stavenhagen zu Pianisten gebildet, voranleuchten und als bestes Zeichen und Zeugnis für ihn selbst gelten, der auf der Höhe der besten Mannesjahre vom Schnitter Tod ereilt wurde. **Willi Gloeckner (München).**

Frau Ajas Musikbeziehungen.

Von TONY CANSTATT (München).

Was Goethe in Musik fand, wie er sich zu dieser im Gegensatz zu anderen Künsten weniger eifrig selbstgepflegten und doch auch von ihm in innigem Zusammenhang mit den übrigen erkannten Kunst verhielt, ist genugsam bekannt. Seine Freude an Reichardts, namentlich Zelters schlichten Vertonungen Goethescher Lyrik, dessen Entzücken über vollendete musikalische Kunstleistungen wie beim Besuch des jungen Mendelssohn, der schönen Klaviervirtuosin Mad. Szymanowska und anderer, bekunden, wie stark Goethes musikalisches Mit- und Nachempfinden gewesen, wenn ihm auch persönliche Musikausübung ferner lag, als die mit unermüdlichem Fleiß wiederholten Versuche in bildender Kunst.

Daß aber nicht allein die „Frohnatur und Lust zum Fabulieren“ von der prächtigen Frau Aja, sondern auch der warme Sinn für Musik im wesentlichen von der Mutter vererbt war, sollen die nachfolgenden Zeilen an der Hand von Frau Ajas eigenen Aeußerungen erhellen. In frohen und trüben Stunden bildet M u s i k die Hauptquelle ihrer Erquickung; eines ihrer vielen Hilfsmittel, Anderen Trost und Freude zu spenden. So finden wir die allzeit zuversichtlich-gläubige Frau mit anderen Freunden am Sterbebett ihrer frommen Freundin Klettenberg mit tapferer Stimme — trotz innerster Ergriffenheit — schöne Kirchenlieder anstimmend, da die Sterbende „das Singen überaus liebte“.



Musiksendungen gingen zwischen Frau Aja und denen, die ihrem Herzen nahestanden, vielfach hin und her, wie z. B. an Lavater, dem sie zu den Noten wünscht, „viele Freude daran zu haben“. An die Herzogin Anna Amalia schreibt Frau Rat im Herbst 1778 in hellem Entzücken: „Tausendt Danck vor das gnädige Anden[ken] an Mutter Aja die überschickten Lieder werden von mir gesungen und gespielt, daß es eine Art und schick hat — doch über das von Ihro Durchlaucht componierte Sieh mich Heiliger — geht nun eben gar nichts, das bleibt nun Tag täglich auf dem Clavier Pult und wird allemahl zuerst und zuletzt gesungen“. — In einem anderen Schreiben dankt Frau Aja der Fürstin für das gnädige Anerbieten Krantz (dem Weimarer Hofvirtuosen) zu ihres griesgrämigen Gatten Aufheiterung nach Frankfurt schicken zu wollen, während sie selber der Einladung nach Weimar folgen sollte, wozu es bekanntlich merkwürdigerweise auch nach des Vaters Goethe Ableben nie gekommen, trotzdem die Aufforderungen so oft wiederholt und dringlich erfolgten. — Ihrem 21 Jahre älteren, mehr respectierten als geliebten Gatten dankte immerhin Frau Aja in früheren Jahren die fleißige Anregung zum Singen und Klavierspielen, um ihrem Talent und den sehr mangelhaften Grundlagen ihrer musikalischen Bildung nachzuhelfen. Dies Streben wurde ihr bis ins hohe Alter eine Lust. — Auch die Tochter Cornelia erzog man musikalisch im Goetheschen Hause, sie spielte gerne Klavier, bis in der kurzen, sie nicht voll befriedigenden Ehe mit Schlosser der musikalische Eifer erlosch.

Frau Aja hingegen erklärte Musik, besonders, nachdem sie Witwe geworden, als eines ihrer Hauptsteckenpferde — als unfehlbares Mittel gegen Trübung der guten Laune —, das Klavierspiel hilft ihr: „wie die Musick dem König Saul“. Herzogin Amalie nimmt sie darin als Vorbild: „Ich mach's wie Frau Aja, schüttle mich ein paar Mal, setze mich ans Klavier oder zeichne, da werden die Ideen wieder couleur de rose“.

Bald hat Frau Aja der fürstlichen Freundin wieder für musikalische Anregung zu danken: „Vor den musikalischen Jahrmarck danke auch unterthänigst und werde, sobald ich alles durchgespielt habe, Ihro Durchlaucht schreiben, wie mir dabei zu muthe war, von außen sieht man schon, daß er von einer Fürstin kommt, der prächtige Band, die vortreflich geschriebenen Noten usw. So große Lusten ich hatte alles stehn und liegen zu lassen um zu Singen und zu spielen; so glaubte ich doch daß es schöner wäre, unserer besten Fürstin gleich zu dancken“ usw.

Zum Empfang des Herzogs in Frankfurt wünscht sich Frau Aja Fee Urgande zu sein —: „Gold, Demandten, Perlen alles

wolte ich mit dem besten gusto anwenden auch solten Sänger und Sängerinnen bey der Hand seyn, wogegen sich die Mara verkriechen müßte". Das will etwas heißen, denn über der gefeierten Mara Kunstleistungen ließ sich damals so leicht nichts stellen. — In einem anderen Briefe an die Herzogin tut Frau Aja eines Wagenausflugs Erwähnung: „Da nehme ich ein paar brave Mädels mit und einen wackern Bursch, der uns gegen die Räuber verdeidigt und dann singen wir den ganzen Weg allerley was wir aus Operetten und anderen Liedern wißen z. E. ‚Es lebe der Herzog mein Töffel und ich, der Herzog vor alle, mein Töffel vor mich' usw." — Dann klagt sie wieder: „Wolt Gott! Frau Aja wäre nicht so stümpperin in der Musick, könte das herrliche das drin liegt gleich faßen und packen, damit ich im stande wäre Ihro Durchlaucht schon in diesem schreiben meine Lieblings-Arien vorzutragen und das Excelente in dieser oder jener stelle anzumerken — aber da brauchts Zeit — zumahl jetzt in der Meße, da man vor Trommeln, Posaunen, Leyern Geigen den gantzen Tag nicht zum besinnen kommt vielweniger Musick studieren kann." Frau Ajas Zeit war außer durch Empfang und Abstattung vieler Besuche denn auch stark durch Kunstgenüsse anderer Art in Anspruch genommen. Außer in Schauspiel und Opera buffa ging Frau Aja fleißig in die Freitags- und Mittwochs-Konzerte, von deren Programmen sie uns leider keine Details erzählt, auch nicht, ob sie sich in der freien Reichsstadt Frankfurt so gemütlich abspielten wie anderwärts, wo zu jener Zeit z. B. auch Damen aus vornehmem Stande es für angebracht hielten, während des Ohrenschmauses die Finger mit nützlicher Strickerei zu beschäftigen, ja sogar dies für Zeichen besonders guter Erziehung hielten. — Als Protektorin der Schauspieler ist Frau Aja, der das Theater über alles ging, männiglich bekannt — wandten sich doch Unzählige auch an sie mit der Bitte um Fürsprache in Weimar. Indessen dehnte sie diese Künstlerprotektion, versteht sich nur, wo sie am Platze war, denn Frau Aja pflegte gerechte und verständige Kritik zu üben —, auch auf Musiker aus. So trägt sie der Herzogin die Bitte vor: „Der Curmäntzische Cammervirtuose Schick wird in ohngefähr 3 Wochen durch Weimar kommen. Er mögte gern die gnade haben sich vor den Durchlauchdigsten Herrschaften hören zu laßen. Da ich nun gewiß weiß, daß Er auf seinem Instrument der Violin Ehre einlegen wird, indem wir Ihn 3 Winter im Rothenhauß mit Enzücken gehört haben, so habe um so weniger unterlaßen können Ihn in seinem Verlangen zu unterstützen und gegenwärtiges Empfehlungsschreiben an Ihro Durchlaucht voraus zu schicken. Es kommt noch ein überaus geschickter Violinspieler nahmens Triklir mit Ihm und ich hoffe diese beyde brave Männer werden Ihro Durchlaucht gewiß erfreuen."

Bald hat Frau Aja der Herzogin wieder „vor zwey vortreffliche Cantaten" zu danken, jedenfalls von der letzteren selbst komponiert. Musik beschäftigt Frau Ajas Denken bei jeder Gelegenheit. Humoristisch-poetisch steht sie mit der Hofdame Luise v. Göchhausen in Briefwechsel und erwähnt u. a. der großen Frankfurter Wassersnot:

„Die Keller sind von Wasser voll
Wir singen jetzt aus dem c moll
Nun! Herr Neptun, nur nicht zu doll!" usw.

(In der bekannten Melodie: Das alte Jahr vergangen ist.)

Fritz v. Stein pflegt sie gern ihren „Lieben Cherubim" zu nennen, da damals Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro" (1785) in deutscher Uebersetzung viel aufgeführt wurde. Die Erstaufführung von Mozarts gleichnamiger Oper erfolgte erst ein Jahr später. Im Schauspiel hatte schon Cherubim eine Romanze zu singen — nach der Weise des Marlboroughliedes:

„Mein Rößlein sollt mich tragen
(Ach mein Herz, ach mein Herz thut mir schlagen)
Durch Berg und Thal zu jagen
Wohl über Stock und Stein
Hin ritt ich ganz allein
Wo dunkle Tannen ragen
(Ach mein Herz, ach mein Herz thut mir schlagen)
Da hub ich an zu klagen
Und Thränlein flossen drein usw."

Natürlich lösten Mozarts Melodien bald diese Cherubimromanze ab und Mozart wurde von Frau Aja fortan als Lieblingskomponist erkoren, entsprachen doch seine klaren Harmonien, seine Heiterkeit am meisten ihrem innersten Naturell.

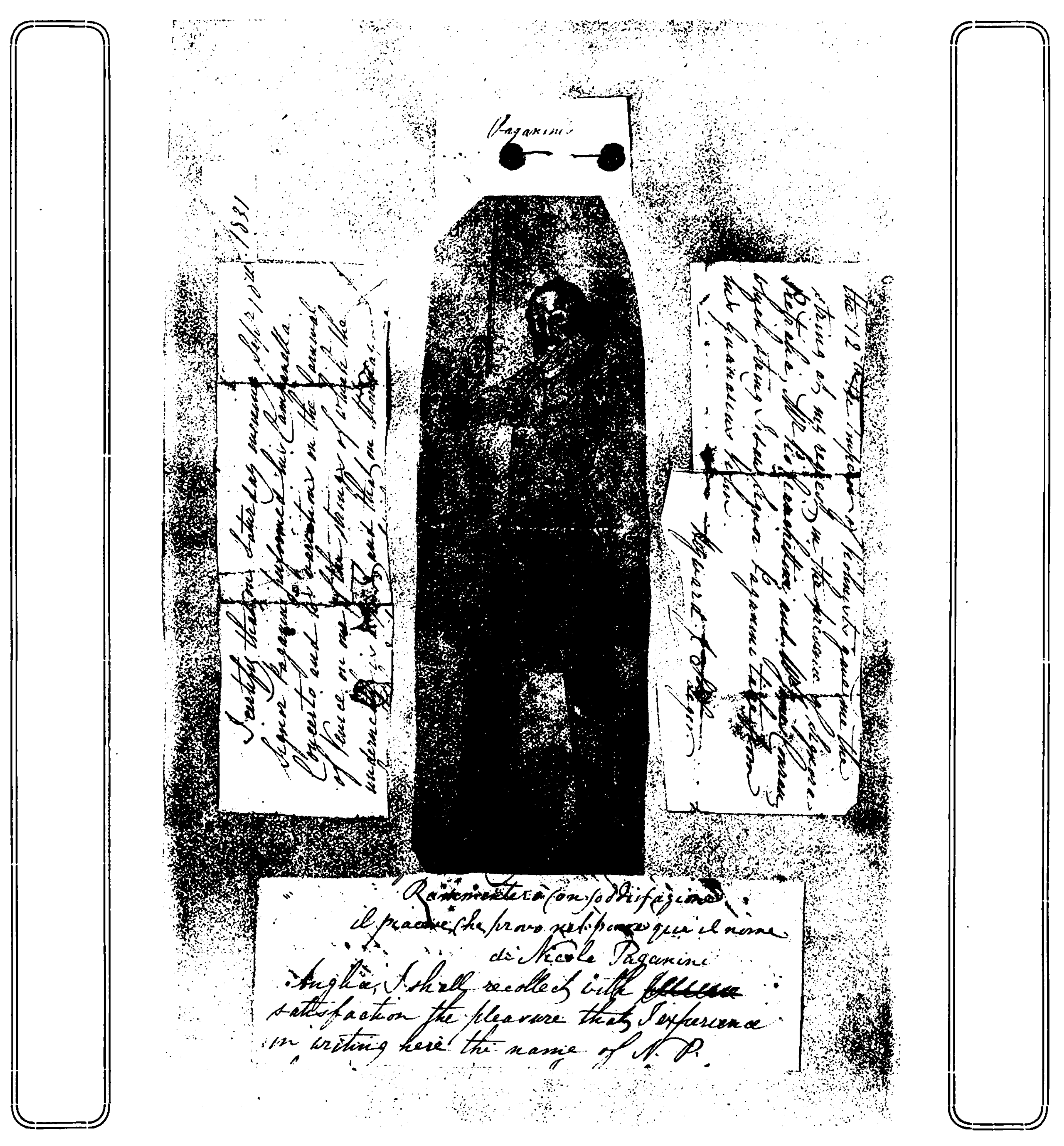
In der häufigen Korrespondenz mit dem späterhin so undankbaren Freunde Unzelmann ist zwischen Frau Aja und ihm hauptsächlich vom Schauspiel und dessen Darstellern die Rede, hie und da aber auch wird der Sänger Erwähnung getan. Von Frau Unzelmann hat Frau Aja mit Freuden gehört, „daß sie alles verdrängt, daß der König selbst gesagt hat, sie sänge beßer als die W." und gratuliert zum Benefiz-Konzert in Berlin. Ebenfalls an Unzelmann berichtet sie, daß in Frankfurt die Operette „herrlich" geht, daß Stegmann, Koch und Fiala die beliebtesten Künstler seien.

Der Enkelin Luise Schlosser schreibt sie: „Ich habe mir alle ersinnliche Mühe gegeben, alle Musick Kenner und Liebhaber angegangen — und keiner kann mir über die Ariadne wie Du sie verlangst, Auskunft geben". In einem späteren Briefe wird abermals die Ariadne erwähnt: „Vorspielen mußt Du mir sie, das versteht sich". — Auch dem Sohne sendet Frau Aja wiederholt „ein Pack Musick" —, welcher Art erzählt sie dabei nicht. Dagegen wird aufs eingehendste über die aus Weimar nach Frankfurt gekommenen Opernsänger berichtet, über das Ehepaar Weyrauch — „Madam als Konstanse in der Entführung — von Anfang war sie etwas verpflüpft — denn es war das Hauß gedrück voll — gegen das Ende gings besser — auch wurde sie durch aplaudiren aufgemuntert — aber als Königin der Nacht, da konte sie kein Wort von der Rolle — da war mir angst und bange" usw. So singt und spielt im Geiste Frau Aja allemal mit, wenn sie im Theater sitzt und weiß getreulich und voll warmen Anteils darüber zu berichten: „Vorige Woche ist die Zauberflöte zweymal bey so vollem Hauße gegeben worden, daß alle Thüren offen bleiben mußten, sonst wäre man vor Hitze erstickt"—. Von der schönen Aufführung und Ausstattung ist sie ganz erfüllt. — „Da es bey Stadt und Land eine ausgemachte Sache ist, mich als eine Beschützerin und Pflegerin der Sieben freyen Künste anzusehen — und alle Schöne Geister die in Sturm und Drang sich befinden ihre Zuflucht zu mir nehmen" —, beginnt sie einen anderen Brief und kennzeichnet damit so recht ihre engen Beziehungen zur Kunst — ganz abgesehen von denjenigen, in die sie sich unwillkürlich als die Mutter Goethes verwebt fand. Den Sohn ersucht Frau Aja für den Frankfurter Theaterdirektor: „Die Oper Cosa fan tutti — oder so machen sies alle — soll in Weimar so sehr viel durch den verbeßerten Text gewonnen haben, denn den wir hier haben der ist abscheulich" — sie bittet um Ueberlassung desselben und vermittelt so unermüdlich Freundschaftsdienste oder Künstlerprotektion zwischen der Weimarer und Frankfurter Bühne. Im Mai 1797 erzählt sie, daß auch der französische General Hoche die „Zauberflöte" verlangt, die „bey vollem Hauße ist gegeben worden" —; es war das Parade- und Zugstück der Frankfurter Oper, bis „Don Juan" mit neuen Dekorationen, über die Frau Aja stolz referiert, an seine Stelle tritt. — „Wir haben einige herrliche Theater-Aquisitionen gemacht — nehmlich den großen Baßist Mauerer der in Wien soviel Aufsehn gemacht hat und zwar mit allem Recht — Er ist 19 Jahr alt — schön von Gestalt — und einen Baß wie wir noch keinen gehört haben — als Sarastro war des Bravorufen kein Ende" — heißt es in einem anderen enthusiastischen Theaterbrief an den Sohn; ebenso begeistert erzählt sie von einer neuen Oper, in welcher Demmer und Mme. Canabich glänzten. „Bald hätte ich die schöne Musick vergeßen ich dancke davor, — mein aufgewachtes kleines Musikalisches Talent hat dadurch einen neuen Sporn bekommen". — Auch an Christiane hat Frau Aja bald wieder über Notensendungen zu quittieren: „auch vor die Lieder dancke auf beste — potz Fischgen! [oft wiederholter Lieblingsausdruck] — was wollen wir Singen!" — Dem Sohne wird die wichtige Theaterneuigkeit gemeldet: „Der geschickte Tenorist Schultze von Winn ist angelangt und wird in der Palmire, Opferfest und Zauberflöte debitiren." — „Die beyden Opern haben sehr wohl gefallen doch hat der gebeßerte Eigensinn[ig]e bey uns vor den Brüder als Nebenbuhler den Vorzug erhalten — der gantz vortrefliche Gesang des Herrn Maure[r]s und sein und Herrn Luxens wahr Comisches Spiel ist die Ursach das das Puplicum die Eigensinnige den Bruder vorzieht"; wird ein andermal berichtet, und später heißt es: „Am Freytag den 11 Aprill empfange ich von Weimar eine Roll mit Musick von meinem alten Freund Krantz — das hat mich sehr gefreut dancke ihm doch in meinem Nahmen aufs beste und freundliste davor — wenn ich auch selbst nicht so geschickt bin es gleich zu singen oder zu spielen; so haben wir hier Persohnen die mir den Vorschmack davon geben sollen biß ich es selbst executiren kan. Die Edle Musica geht bey mir eifriger als jemahl — der Marsch aus dem Tittus hat mir wegen der vermaledeiten Sprünge viel noth gemacht!!!" — Sehen wir dabei nicht im Geiste Frau Aja vor dem Spinett sitzen, in der weißen, kleidsam-getollten Haube auf dem zurückgestrichenen, gepuderten Haar, das große ausdrucksvolle Auge mit dem Feuerblick auf die Noten geheftet, — bemüht, sich ganz in Mozarts Geist zu versenken? Und welcher Triumph, wenn sie die Schwierigkeiten überwindet, wenn sie Freunde an solchem intimen Musikgenuß teilnehmen lassen kann. Es verdrießt sie dafür keine Mühe, sie lernt noch im Jahre 1797 den Violinschlüssel, um ein Quartett auf ihre Lieblingsmelodie aus dem „Unterbrochenen Opferfest" von Peter Winter mitspielen zu können. Dies Werk des Münchener Hofkapellmeisters hatte damals seit einem Jahr auf allen größeren Opernbühnen große Erfolge errungen und behauptete trotz Mozarts neuen Meisterwerken lange Zeit hindurch einen ehrenvollen Platz im Repertoire. Heute kennt man hauptsächlich nur noch das Duett aus dieser Oper: „Mirrha": Wenn mir dein Auge strahlet, ist mir so leicht, so gut, — usw.

Vielleicht lohnte es sich, in Neubearbeitung das ganze Werk einmal der Vergessenheit zu entreißen, so gut man auf Adam,

Dittersdorf und andere der Neuzeit fernliegende Komponisten zurückgriff, um uns mit dem bekannt zu machen, was einst unsere Urahnen entzückte? Peter von Winter hat sich im übrigen durch seine als gutes Uebungsmaterial heute noch geschätzte Gesangschule große Verdienste erworben.

Von der Cherubinischen Oper „Lodoiska“ erzählt Frau Rat, daß deren Aufführung kein Glück machte; — „mein Gulden vor Abonnement suspendu hat mich sehr geschmerzt — Die — wir haben zwey neue Sängerinnen Demoisele Mayer und Theu die beyde brav sind und aus denen was großes werden kan“ —. Für erstere verwendet sich Frau Aja später bei dem Sohn in einem nur von dieser jungen Künstlerin handelnden Briefe: „Demois. Mayer ist wegen ihres guten Lebenswandels, ihres Fleißes, ihrer Anstrengung bey dem Pupplicum sehr beliebt — es hat also nachsicht mit ihrer schwachen Stimme — mich dauert Sie immer — Sie würde mit ihren Anlagen



Eine Paganini-Karikatur.

Musick (sagen Kenner) soll sehr schön sein — vor unser Publicum war es keine Speise“ usw. Dagegen macht Paisiellos Oper „Die schöne Müllerin“ guten Effekt auf der Frankfurter Bühne. Sie hat sich ebensowenig wie die vorgenannten bis auf unsere Zeit lebensfähig erwiesen, ist hingegen in den letzten Jahren durch eine andere „schöne Müllerin“ von Otto Dorn abgelöst worden, deren feinsinnige und flotte musikalische Gestaltung ihr dauernden Wert und Erfolg verspricht, wie sich auch der Zeitgeschmack noch wunderbar wandeln möge.

Im Frühjahr 1801 berichtet Frau Aja nach Weimar: „Unsere Oper hat viel verlohren die Kanabichs sind nach München eine brave Sängerin werden denn ihre Stimme ist lieblich und angenehm aber Ihre Brust ist sehr schwach — in einer großen Oper z. E. Sextus kan Sie am Ende fast nicht mehr fort“ usw. — Das nächste Schreiben gleich gilt einem jungen Tenoristen, den sie nach Weimar empfiehlt, — „konte doch so etwas nicht abschlagen — weil er gutes verspricht eine große Freude bezeigt zum Weimarer Theater zu kommen — und aufkeimende Talente unterdrücke ich nicht gern“. Der Dem. Mayer gilt noch eine dritte Epistel an den Sohn, worin sie auch den Besuch des „Dr. Gladni“ meldet, den er ihr abgestattet: „ich hoffe, daß es ihm hier gut gehn soll — denn so eine Musikalische Welt

wird nicht leicht angetrofen — und wir haben Liebhaber, die es manchen Meistern gleich thun". Gemeint ist der berühmte Physiker Chladni (geb. 1756 in Wittenberg, gest. 1827 in Breslau), Entdecker der nach ihm genannten Klangfiguren, Erfinder eines neuen Musikinstruments, des Euphon und des Klavierzylinders, der von 1802 ab zehn Jahre lang in Deutschland, Holland, Frankreich, Italien, Rußland und Dänemark reiste, um akustische Vorlesungen zu halten. — An Freund Krespel schreibt die fleißige Korrespondentin: „Nun werdet Ihr die Musick von Herrn Hans Andre haben", — ferner: „Allerley habt Ihr versäumt, auch ein herrliches Concert, daß Mademoiselle Danzi zweymahl hir gab!" — Auch der Enkel Karl August wird animiert in Musik und Klavierspiel recht fleißig zu sein: „es wird ihm viel Spaß machen, treibts doch die Großmutter noch und für 70 Jahr macht sie's gar nicht übel. Außer Opernfragmenten sang sie besonders gern am Klavier die von Reichardt komponierten Lieder ihres Sohnes, dem sie berichtet: „Die Romanzen, die zum Glück vor mich Reichardt in den Klavierschlüssel gesetzt hat, machen mir große Freude besonders: ‚was hör' ich draußen vor dem Thor — was auf der Brücke schallen?' Die wird den ganzen Dag gesungen". — Wie Heinemann in seinem anschaulichen Lebensbild: Goethes Mutter mitteilt, erzählte die mit Frau Rat befreundete Schauspielerin und Sängerin Eunicke: „Vornehmlich sang sie gern das Lied aus dem Faust: ‚Es war einmal ein König', indem sie am Schlusse jeder Strophe die Zuhörer aufforderte mitzusingen und am Ende gewöhnlich die rechte Hand auf die Brust legend, sagte: ‚Den hab' ich geboren!' —"

Kriegslyrik.

Als in den ersten Mobilmachungstagen des August vorigen Jahres ein Sturm von Begeisterung und heldenhaftem Entschließen über ganz Deutschland hinbrauste, da machten sich die gewaltigen Gefühle im Gesange Luft. Die drei Volkslieder: „O Deutschland, hoch in Ehren", „Heimat, o Heimat" und „In der Heimat, da gibt's ein Wiedersehen" erklangen zuerst von den Lippen unserer ausmarschierenden Soldaten; bald aber wurden sie von jung und alt, Tag und Nacht, bis zum Ueberdruß gepfiffen, gesungen und gespielt. Sie sind auch die Lieblinge des Volks geblieben, obwohl bei genauerem Hinsehen und Hinhören ihre Mängel sich offenbaren mußten. Diese drei Lieder wurden denn auch alsbald in zahllosen Ausgaben verbreitet und viel gekauft. Unter anderen hat auch der Verlag *Lüschow*-Stuttgart sie in billiger Ausgabe (30 Pf.) und erträglichem Satze herausgegeben. Der Gloria-Viktoria-Marsch desselben Herausgebers für Klavier mit Gesang u. a. Füllstimmen setzt sich aus Signalen und den zwei Liedern: „Deutschland, Deutschland über alles" und „In der Heimat" zusammen. Für ein op. 186 und den Preis von 1.20 M. dürfte er besser gesetzt sein. Kaum erträglicher, aber für den gewöhnlichen Geschmack vermutlich recht begeisternd und schneidig ist der „Hindenburg-Marsch" von *M. Büttner*, dem Russenbezwinger selbst gewidmet und von ihm angenommen, für Klavier, Verlag *Allner*-Dessau, 1.20 M., etwas schwer zu spielen, mehr für Militärkapellen passend.

Als die ersten Siege gemeldet wurden, da griffen Dichter und Komponisten zur Leyer; sie fühlten, daß in diese große, eiserne Zeit der Flitterkram gelehrten und überfeinerten modernen Stiles nicht passe und befleißigten sich einfacher, volkstümlicher Melodiebildung und schlichter Begleitung. Dabei ging es natürlich ohne Anlehnungen und Erinnerungen an das Volkslied nicht ab. Oft ist es auch der bloße Rhythmus des Gedichts schon, der uns so bekannt anmutet. Die meisten der im folgenden genannten *Lieder mit Klavierbegleitung* schlagen einen populären Ton an.

„Hinaus ins Feld" von *Br. Müller*, Verlag *Bosman*-München. 60 Pf. Text von Waldschmidt, für patriotische Kneipabende passend. „Der Kronprinz", Text von Lauff, Musik von *E. Vischer*, Verlag Lüschow. 1.20 M., ist eingänglich in der Melodie, aber schlecht im Satz. Künstlerisch etwas höher stehen: *Th. Meyer-Steineggs* 5 Kriegslieder „Ganz dichte bei Calais" für Mittelstimme (60 Pf.), Verlag *Diederichs*, Jena, volkstümlich, mit leichter, hie und da salopper Begleitung, zeigen öfters Anlehnung an bekannte Vorbilder. *W. Kienzls* „Lied vom Weltkrieg", Text von seinem Bruder Hermann, Verlag *Bote & Bock*, 1 M., erhebt sich kaum über den Durchschnitt und zeigt an zwei Stellen schlappigen Satz. *Leo Blechs* „Gott, Kaiser, Vaterland", Text von Hülsen, 50 Pf. Bote & Bock, lehnt sich an das bekannte englische Pietistenlied „Auf, denn die Nacht wird kommen" an, ist daher sehr eingänglich. *V. Holländers* „Gardemarsch", Text von Brennert, ebenda 50 Pf., gemahnt an einen bekannten Armeemarsch. Je stärker die Anleihe, um so schneller wird ein Lied erfaßt, wie z. B. „In der Heimat gibt's ein Wiedersehen", das aus drei andern Weisen zusammengestohlen ist und mit alten Volksliedern die rührende Zusammenhangslosigkeit teilt. Einfach und gesund ist *Fuhrmeisters* „31. Juli 14", op. 14, in drei Stimmlagen, Verlag *Zimmermann*, Text von R. Geck, à 1 Mk., voll kriegerischer Energie. Schlichte und kraftvolle Töne schlägt auch *Mayerhoffs* „Kampfgesang der Deutschen" an, für mittlere Stimme, Verlag von *Klemm*, Text von Lissauer, doch werden in Moll gehaltene Lieder nicht leicht populär. Ein tüchtiges Lied ist auch „Landsturmmanns Abschied" von *M. Thiede*, Text von L. Thoma, 1.20 M., Verlag von *Hefner*, Oberneudorf-Buchen.

Da es nicht vieler Kunst und keiner Studien bedarf, um eine einfache Melodie zu schreiben, so trauten sich auch Nichtmusiker die Fähigkeit zu, solche zu komponieren. Ein Fachmann, der einem die Begleitung oder den vierstimmigen Satz besorgt, findet sich leicht. So hat *Dehmel* sein schönes „Gebet ans Volk" für Mittelstimme und Begleitung selbst gesetzt und es klingt gut, 30 Pf., *Diederichs* Verlag. *O. Crusius* hat zu seinen kraftvollen Gedichten „Die heilige Not" und „Die deutsche Glocke" nicht minder wuchtige, allerdings nicht gerade volkstümliche Melodien für mittlere Stimme geschaffen, Verlag *Callwey*-München, 30 und 60 Pf. Bei *Wolrad Eigenbrodts* frischem (leider durch ein paar, den Laien verratende Satz- und Schreibfehler entstelltem) „Kriegsmarsch", 30 Pf., Verlag Diederichs, scheint es sich um eine Textunterlegung unter einen historischen Armeemarsch zu handeln. Ueber ähnliche Versuche vergleiche weiter unten. Die größte Auswahl bieten der Verlag *Vieweg*-Berlin und der Verlag *Diederichs*-Jena mit ihren billigen, textlich und musikalisch größtenteils gleich gediegenen Kriegsflugblättern. Aus dem Verlag Diederichs können wir empfehlen: *Gretscher*, fünf Kriegslieder, für Mittelstimme mit unschwerer Klavierbegleitung, 60 Pf., die den verschiedensten Stimmungen Rechnung tragen und in jeder Hinsicht tüchtig sind. *P. Natorp* „Heilige Not", fünf Kriegslieder für mittlere Stimme, 60 Pf., gehaltvoll und abwechslungsreich, einfach in der Melodie, in der Begleitung etwas dickgriffig. Gleichfalls sofort eingänglich und kraftvoll sind die fünf Kriegslieder „Und wenn die Welt von Feinden starrt" von den Komponisten *Natorp, Lorenz, Mendelssohn* und *Röhmeyer*, 60 Pf. Weniger sagt uns das Kriegsflugblatt No. 7/8 zu. *Hannes Ruchs* Vertonung des schnell bekannt und beliebt gewordenen österreichischen Reiterlieds „Drüben am Wiesenrand", Text von Zuckermann, ist zu ordinär, und *H. Daffners* „Gebet" nach Gleichen-Rußwurms edlem Gedicht ist dagegen zu gesucht und gelehrt. Allein das mittlere Lied von *H. Roth* „Kein schönrer Tod" mit seinen kernigen, altertümlichen Klängen verlohnt doch die Anschaffung des Hefts.

Dem Bedürfnis der Wandervögel und anderer Liebhaber des Gesangs mit Gitarrenbegleitung kommen entgegen: *M. Battke* mit seinen lebensvollen „Soldatenliedern im Volkston" nach Texten des trefflichen, leider auf dem Felde der Ehre gefallenen Dichters H. Löns, für Mittelstimme 60 Pf., Flugblatt 11/12 bei Diederichs, und *Laura Wolzogen*, „10 Feldgraue" für und von unseren Soldaten, Verlag Zimmermann. Schade, daß diese köstlichen volkstümlichen Weisen so teuer sind (2 M.)! Sie stammen z. T. von der Herausgeberin, z. T. aus dem Volk. Einigen der letzteren hat die bekannte Lautensängerin neue zeitgemäße kriegerische Reime unterlegt. Dieses Verfahren erscheint uns nicht in allen Fällen künstlerisch oder geschmackvoll. Das geht vielleicht bei Konzerten in kleineren Städten und für diesen Zweck seien den Liebhabern von derlei Bearbeitungen zwei Kompositionen genannt: den Text der „Litanei" von Franz Schubert hat *Margarathe Grantz* an wenigen Stellen so umgeändert, daß er zum Gedächtnis der gefallenen Krieger gesungen werden kann. (Verlag Bote & Bock, hoch und mittel, je 50 Pf.) Der von *F. Blaesing* nach Moll übertragenen, am Schluß aber in strahlendem Dur ausklingenden Haydnschen Kaiserhymne hat W. Ignatius ein Gedicht „Unsern gefallenen Helden" unterlegt (Verlag Vieweg-Berlin, 80 Pf.).

Trotz der Menge der Gedichte und Liedweisen, die in den Zeitungen wie Pilze aus der Erde schossen, ist unseres Wissens kein Lied recht ins Volk gedrungen; auch in den Konzerten wurden, wenigstens hier in Stuttgart, außer Henschels älterer „Morgenhymne" und Hermanns „Nun schweige ein jeder" keine Kriegslieder öfters gesungen. Man hielt sich meist an den reichen, nicht einmal genügend ausgeschöpften Schatz passender klassischer Nummern von Beethoven, Schubert, Schumann und Wolf. Strebsamen Sängern seien außer den erwähnten Kriegsflugblättern noch einige gehaltvolle Lieder für den *Konzertsaal* aufgezählt, die feinere Gesangskunst erfordern: *E. Müller*, op. 58, „Dem Kaiser" für mittlere Singstimme oder einstimmigen Chor mit Klavier oder Orgel (1 M., Verlag *Klemm*), schön und kraftvoll, an eine alte Kirchenweise sich anlehnend, an einigen Stellen im Satz ungeschickt. *Mayerhoff*, op. 37, No. 4. „Landsturmmanns Abschied", hoch und tief, à 60 Pf., Text von L. Thoma, Verlag Klemm, von feinerer Art, frei deklamierend, ders. No. 5 „Friede" für Mittelstimme, ebenda, 1.20 M., feierlich und edel empfunden. *O. E. Crusius* (jun.), „Orakel", Text von I. Kurz, für tiefe Stimme (*Callwey*, 60 Pf.), kraftvoll und eckig, mit hartnäckigem Baß, nicht leicht zugänglich. (Die Empfehlung des Lieds durch den Kunstwart könnte uns seit dem Schjelderupschen kitschigen

Männerchor, der von einem Norweger dem deutschen Volk angeboten wurde und im Kunstwart erschien, eher stutzig machen.) Desselben Komponisten „Schwert aus der Scheide", Text von J. Kurz, für Tenor, 90 Pf., Callwey, ist ein Bandwurm, reich an schönen Einzelheiten, wirkungsvoll, aber unübersichtlich in der Form. Im Löweschen Balladenstil gehalten sind: *R. Beckers* „Choral von Leuthen", für mittlere Stimme, 1.50 M., Verlag *Schuberth & Co*, der z. T. farbige Stimmungsmalerei enthält, aber einen durchschlagenden Erfolg hauptsächlich durch die Verwendung des Kirchenlieds „Nun danket alle Gott" erhalten wird, und *Br. Seidler-Winkler*, „Die alten Kämpen", für Baß, Text von W. Kretzer, 1.50 M., Bote & Bock, großzügig und dankbar, leider durch ein paar Satzfehler und Anklänge an Wagner beeinträchtigt.

Die Männerchöre sind durch das Ausrücken und den Verlust vieler ihrer besten Mitglieder zusammengeschmolzen und fristen ein kümmerliches Dasein. Aufzuhelfen wäre ihnen nur, wenn sie sich zu größeren Verbänden zusammenschlößen. Auch für sie ist der Tisch mit patriotischer Lyrik reich gedeckt. Wir nennen als dankbare und volkstümliche, leicht singbare Lieder die folgenden: *Männerchöre a capella*: *W. Götze*, drei vaterländische Gesänge, Partitur je nur 10 Pf., Verlag Vieweg. *A. Hirtz*, „Marschlied der Rheinländer", Partitur je nur 10 Pf. Ebenda. *M. Gambke*, „Die Geschichte von Lüttich", Text und Melodie famos bis auf den Fluch am Schluß, den man nur in einer Wirtschaft ertragen könnte und den man leicht abändern kann. 10 Pf. Ebenda. *Franz Wagner*, drei Chorgesänge für das deutsche Volk und Heer, ebenda. Alle diese eben genannten Kompositionen sind auch für gemischten und Kinderchor und auch mit Begleitung erschienen und stellen an die Ausführenden keine großen Ansprüche. *H. Sitt*, „Soldatenlied", Verlag *Pabst*, 40 Pf., ist leicht und dankbar gesetzt. Schwieriger ist: *K. Prost*, „Reservistenlied", 60 Pf. Vieweg, es ist wegen der Modulationen nur einem größeren, gutgeschulten Chor zugänglich. Mit Klavier- (oder Orchester)-begleitung gesetzt sind: *M. Peters*, op. 66, „Das deutsche Kriegslied 1914", schwung- und effektvoll, 1 M., ebenda, auch für gemischten Chor zu haben, und *C Wiedemann*, „Das eiserne Gebet", 1 M., natürlich klingend, rhythmisch packend. Als aktuelles Württembergicum patriotischen Inhalts sei *Karl Wezels* „Huldigung" empfohlen, ein sangliches, wohlgesetztes Lied für Männer- oder gemischten Chor, Verlag *Auer*, Stuttgart. 50 Pf., Stimmenpartitur à 15 Pf. Für heute genug des Stoffes, der zu Bergen anschwillt. *C. Kn.*

Aus den Münchner Konzertsälen.

Im „Konzert-Verein" entfaltete sich in den ersten Wochen des neuen Jahres ein regeres Leben. Zunächst konnte man den langjährigen Dirigenten *Ferdinand Löwe* an der gewohnten Stätte seines Wirkens, nunmehr freilich als Gast, begrüßen. Mit dem, was er bot, insbesondere mit der „romantischen" von Bruckner, verstand er es wohl, die Erinnerung an die vergangenen Tage hell zu wecken. Neuartiges und Reizvolles gab es in den folgenden Konzerten zu erleben, die *Franz Mikorey*, *Max Fiedler* und *Max Reger* leiteten, Persönlichkeiten von markanter, schärfster Profilierung, deren gegensätzliches und von starken, lebendigen Impulsen getragenes Wirken man schon aus dem ersten Ton herausfühlte, der durch ihren Willen zum Erklingen kam. Generalmusikdirektor Mikorey, der bekanntlich seit einer Reihe von Jahren in Dessau tätig ist und die kleine norddeutsche Residenz zu einer wahren Pflegestätte der Muse umgeschaffen, er kehrte nach langer Zeit zum ersten Male in seine Vaterstadt München zurück, und wenn der Anlaß dazu auch ein durchaus zufallsmäßiger war, so bedeutete sein Auftreten in München doch rein sachlich ein gewisses Ereignis, insofern man zurzeit hier keine zu große Fülle an eigenartigen Individualitäten aufzuweisen hat. Mikorey ist nicht nur einer, der dirigieren kann, er besitzt auch die Schwungkraft und Elastizität eines Temperamentes, das mitreißt, die wissende und echte Differenziertheit der modernen Musikerseele, die aus den Werken der Neuzeit heraus zu schaffen befähigt ist und somit mehr gibt als nur äußeren Glanz. Am schönsten trat dies bei Straußens „Don Juan" und einigen Stücken von Wagner zutage, während Schuberts „unvollendete", mit den breiten Pinselstrichen einer weitbogigen Lyrik gemalt, in einer pastosen Romantik erstand. Von Fiedler kann man das beste und richtigste sagen, wenn man bekennt, daß er neben Mikorey durchaus nicht als „Klassizist" im weniger bejahenden Sinn dastünde. Im Gegenteil. Ich habe das Konzert-Vereins-Orchester noch selten so eifrig bei der Sache beteiligt gesehen als in diesem Falle. Fiedler ist nicht nur Rhythmiker oder Klangkünstler, sondern beides in vollkommener Weise zugleich, und die kraftvolle Jugendlichkeit, die bei ihm von Weber, Beethoven, Schumann, Brahms ausging, überzeugte wieder davon, wie der Künstler, wenn er wie Fiedler wirklich in sich ruht, die größten Gegensätze des musikalischen Fluidums beherrscht, wie ihm auch sein Temperament zum Mittel des Ausdrucks werden kann, dem er seine Wege weist. Regers sichere und überlegene Orchesterleitung hat dem Hörer keine neuen Erscheinungen geboten. Der Dirigent trat hier hinter dem Komponisten zurück.

Die Variationen mit Fuge über ein Thema von Mozart (das der Klavier-Sonate in A) op. 132 zeigen einen ganzen und echten Reger, ganz, insofern als die Ueberleitung der Variationen zu der Fuge ein Beispiel für die von dem Meister in den letzten Jahren gepflegte intensivere Farbensprache gibt, echt, insofern die Variationen selbst in der Art ihrer Anlage und Kontrapunktik auf die Herkunft und das Gewordensein des Regerschen Stiles hindeuten. Welche Macht und Größe Regerscher Polyphonie zu eigen, das erwies freilich in viel bedeutenderem Maße die „vaterländische Ouvertüre" op. 140, deren gewaltiger Schluß (mit Orgel und zwei Nebenorchestern) wohl zu dem Gigantischsten gehört, was die moderne vielmelodische Musik kennt. Weniger befreunden konnte ich mich mit einigen instrumentierten Liedern von Brahms, weil die Farben des Klavieres sich selbst mit der größten Diskretion nicht übersetzen lassen können. *Anna Erler-Schnaudt* war hier sowie bei weniger häufig gehörten Regerschen Liedern eine treffliche Interpretin.

Die Konzerte der „Musikalischen Akademie" nahmen unter der sicheren Leitung *Bruno Walters* ihren regulären Fortgang. Den Anforderungen der Zeit entsprechend hat der Dirigent seinen Beethoven-Zyklus fortgesetzt und seine eigene Weise und Auffassung bei der Interpretation der Symphonien, am meisten vielleicht bei der vierten und siebenten bekundet. Eine treffliche Aufführung der „vierten" von Mahler blieb bemerkenswert. Das Sopran-Solo sowie einige Orchesterlieder Mahlers sang Frl. *Ivogun*. Bei anderer Gelegenheit wirkte *Schnabel* pianistisch mit und gelangte Bleyles Legende für Orchester op. 28 zur Uraufführung. Trotz ihrer unleugbaren Längen gehört die Partitur zu den wertvollsten und besten des geschickten Tonsetzers. Der Braunschweiger Hofkapellmeister *Richard Hagel* machte in einem eigenen Konzert Niemanns „rheinische Nachtmusik" für Streichorchester und Hörner bekannt, ein hübsches, stark von Schumannschem Geist inspiriertes Werkchen. Die Auslese an selbständigen, kammermusikalischen und solistischen Konzerten ist gering. Ein nachträglich angesetzter zweiter Abend der „*Böhmen*" brachte durchaus keine Ueberraschung. Von konzertierenden Solistinnen sei *Marie-Lydia Günther* genannt, die von Professor *Jos. Pembaur* begleitet, den Beweis erbrachte, daß sie sich stimmtechnisch und musikalisch in sehr bemerkenswerter Weise entwickelt hat. **Willi Gloeckner.**

Neuaufführungen und Notizen.

— In *Berlin* hat im letzten Symphoniekonzert der Königl. Kapelle Max Reger zweimal dem regelmäßigen Dirigenten Richard Strauß den Taktstock aus der Hand genommen, um zwei seiner neuesten Orchesterwerke selbst vorzuführen. Das eine Op. 132 besteht aus Variationen über ein Thema von Mozart, das dieser selbst zu Variationen verwendet hatte (in seiner bekanntesten Klaviersonate in A). Die zweite Uraufführung war die von Regers Op. 140. einer „Vaterländischen Ouvertüre", die er „dem deutschen Heere" gewidmet hat.

— Im *Würzburger* Stadttheater ist „Ludwig der Springer" von *Adolf Sandberger* gegeben worden.



— *Genossenschaft contra Verleger.* In dem Prozeß über die Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte, die eine Gruppe deutscher Verleger mit der Genossenschaft deutscher Tonsetzer führt, hat jetzt als zweite Instanz das preußische Kammergericht zu ungunsten der Genossenschaft entschieden, deren Klage kostenpflichtig abgewiesen wurde. Als letzte Instanz hat nun das Reichsgericht das Wort.

— *Kritik der Kritik.* Zu diesem Kapitel teilt Dr. *Georg Kaiser* in den „Signalen" mit: Die Rheinisch-Westfälische Zeitung erlaubt einem Herrn hst. in einer Kritik über die Preziosa-Aufführung des Düsseldorfer Schauspielhauses (in No. 62 vom 22. Januar) Carl Maria von Weber als eine Art von mondsüchtigem, hypersentimentalem Schwärmer hinzustellen, der unserer Zeit nichts, aber auch gar nichts mehr zu sagen habe. An erster Stelle im Feuilleton stehen folgende Sätze einer „impressionistischen" Besprechung:

„Der gute Mond und der gute Carl Maria von Weber, sie haben sich lieb gehabt, ach ja. So still sind sie am Abend selbander durch den Wald gegangen, der Dichter und der Bedichtete, und haben sich angelächelt und die Leier hat leis geklungen dazu: tüm, tüm. Dann haben die Wälder so lind gerauscht im Abendwehn, die Quellen haben gemurmelt, die Zweige haben geknistert ... und in der Ferne irgendwo hat dann wohl auch der Großpapa gestanden und gelauscht und eine stille Zähre vor sich hingeweint, wer weiß, wer weiß ..." Ungeheuer geistvoll!

— *Was gehört zum Musikerberuf?* Folgender Brief Volckmars gibt darüber Ratschläge, die auch heute noch beherzigenswert sind:

Homberg, bei Cassel, den 15. Mai 1880.

Verehrter Herr!

Fragt man mich um Rath, ob irgend jemand den Beruf als Musiker ergreifen solle, so rathe ich vornweg entschieden ab. Es bietet das Fach der Musik zu wenig Lebensstellungen dar, die den Mann ausreichend nähren und sind der Musiker unzählige vorhanden, und darunter eine große Anzahl sehr tüchtiger Leute, die vergebens auf eine solche Stellung harren und am Hungertuche nagen. Nur, wenn der junge Mensch verspricht, wirklich einmal Großes als Componist und Virtuos zu leisten und wenn er neben der Musikanlage auch sonstige hervorstechende Geistesanlagen besitzt, damit Fleiß und Charakterfestigkeit verbindend, dann kann ich nur zur Ergreifung des Berufes als Musiker rathen. Für diesen Fall aber bemerke ich, daß die Angehörigen reiche Mittel haben müssen, um die Kosten der Vorbereitung zu tragen. Es müßte der junge Mann sofort in eine große Stadt (Leipzig, Berlin) gesendet werden, wo er Gelegenheit hat, guten Musikunterricht zu genießen und musterhafte Aufführungen von classischen Tonwerken zu hören. Zugleich muß er dann ein Gymnasium bis zum Maturus besuchen, um sich die unumgänglich nöthige allgemeine Bildung anzueignen. Hat er die Maturitätsprüfung gemacht, dann muß er zwei Jahre lang ein Conservatorium besuchen. Nach Austritt aus demselben muß er dann die Mittel haben, einige Jahre, ohne eine Einkommen gewährende Stellung in einer großen Stadt zu leben. Sind diese Bedingungen bei Ihrem Schützling vorhanden, dann kommen Sie mit demselben zu mir, damit ich ihn prüfen kann.

Ergebenst!
gez. Dr. *Volckmar.*

— *Von den Theatern.* In *Wien* sind mit dem 1. Februar die Eintrittspreise der *Hofbühnen*, die nach Ausbruch des Krieges bedeutend herabgesetzt waren, wieder erhöht worden. Als Grund wird die nunmehrige Erhöhung der Künstlergagen auf drei Viertel des Normalstandes angegeben. Sie waren auf die Hälfte reduziert gewesen.

— *Der „Saalbau" in Bremen vernichtet.* In Bremen ist der „Saalbau" niedergebrannt, der sich an den ehrwürdigen Dom anschließt und außer den Klubräumen des „Künstlervereins" auch jenen großen und kleinen Konzertsaal enthält, ohne die sich ein öffentliches Musikleben in Bremen kaum noch denken läßt. Der Saalbau stammt aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und war von dem Architekten Heinrich Müller, dem Erbauer der Bremer Börse, die dem Saalbau gegenüberliegt, errichtet worden. Prof. Ernst Wendel wird nun aber die Philharmonischen Konzerte deshalb nicht fallen lassen, sondern im großen Saal der „Union" weiterführen.

— *Biographisches.* Aus *Rom* wird gemeldet: Eine neue *Rossini-Biographie* in italienischer Sprache bereitet *Giuseppe Radiciotti* in Tivoli bei Rom vor. Das Werk will eine Reihe bisher unbekannter wertvoller Dokumente zum ersten Male der Oeffentlichkeit übergeben; es ist zugleich als Festgabe zur Säkularfeier der Uraufführung des „Barbiers von Sevilla" gedacht.

— *Musikzeitschriften.* In *New York* hat der Verlag *G. Schirmer* eine neue Musikzeitung „The Musical Quarterly" begründet. Sie soll eine Revue internationaler und populär-musikwissenschaftlicher Art, mit vorwiegend größeren Aufsätzen sein, die aber in englischer Sprache verfaßt sein müssen. Schriftleiter ist O. G. Sonneck, Direktor der musikalischen Abteilung der Kongreßbibliothek in Washington, ein Deutsch-Amerikaner, der in der Heimat seiner Vorfahren Musik studiert hat.

* * *

Personalnachrichten.

— Den Tod für das Vaterland haben als Opfer der Kämpfe im Westen und Osten weiter gefunden: Kapellmeister *Karl Greschler* aus Weimar und Kapellmeister *Hans Wiedey* aus Posen. Beide hatten sich vor dem Feinde das Eiserne Kreuz verdient.

— Laut einer von der *Dresdner* Intendanz veröffentlichten Uebersicht waren Ende Januar vom Personal des Königl. Opernhauses zum Heeresdienst eingezogen im ganzen 76 Mann, darunter acht namhafte Solosänger; vom Schauspielhaus stehen 13 Mitglieder unter den Fahnen, von der Königl. Kapelle 23.

— Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* hat sich in *München* angesiedelt. Er gedenkt im nächsten Winter die Symphoniekonzerte des Münchner Konzertvereins zu leiten.

— Musikschriftsteller *Max Chop*, der eine Reihe von öffentlichen Vorlesungen über moderne Musik am Fürstl. Konservatorium zu Sondershausen hält, ist von seinem Landesherrn, dem Fürsten von Schwarzburg, zum Professor ernannt worden.

— Wir hatten kürzlich von dem Aufsehen erregenden Rücktritt des Kapellmeisters Alfred Hertz in New York berichtet. Die New Yorker Zeitungen vom 22. Januar veröffentlichen nunmehr den Abschiedsbrief, den Alfred Hertz an das Direktorium der *Metropolitan Oper* gerichtet hat. Es geht daraus hervor, daß er nach zweimal sieben Jahren der Tätigkeit an jenem Institut eine Pause machen möchte. Besonders in den letzten Jahren sei seine Tätigkeit auf wenige Opernwerke und deren Wiederholungen beschränkt geblieben, er habe also außer dem Verlangen nach Muße den begreiflichen Wunsch, seine Kunst ein wenig abwechslungsreicher auszuüben. Das bestätigt, wie die „Signale" bemerken, die ausgesprochene Vermutung. Hertz sei es müde geworden, sich die wichtigsten deutschen Opern von Toscanini weg-dirigieren zu lassen. Uebrigens hat der Präsident des Metropolitan-Direktoriums, Herr Otto Kahn, Herrn Kapellmeister Hertz in einem gleichfalls veröffentlichten Briefe aufs wärmste Dank und Anerkennung für die dem Institut geleisteten Dienste ausgesprochen. Ob nun Bodanzky, der Nachfolger von Hertz, sich mit einer solch eingeschränkten Stellung zufrieden geben wird? Es mag einem Operninstitut zum Ruhme und zum Vorteil gereichen, einen solch außerordentlichen Dirigenten wie Toscanini zu besitzen, aber da e i n Dirigent unmöglich alles tun kann, wird es nicht leicht sein, andere Dirigenten von Bedeutung neben einem solchen Dirigenten-„Star" zufriedenstellend zu beschäftigen.

— *Theodore Spiering*, der im letzten September nach Amerika ging, hat dort eine Anzahl von Konzertengagements übertragen erhalten, die ursprünglich für Thibaud, Flesch und Burmester bestimmt gewesen waren; des Krieges halber hatten die drei letzteren ihre Konzertreise nach Amerika aufgegeben. (Spiering ist nicht bloß Geiger, sondern auch Dirigent.) Es gibt leider noch manchen deutschen Künstler, der heute im „neutralen" Amerika musiziert. Von den drei genannten Geigern, die ihre Amerikafahrt mit Recht a u f g a b e n, ist Burmester Deutscher, Flesch ist in Ungarn geboren, Thibaud sogar ein Franzose!

— Der ehemalige Lehrer für Flöte an der königl. bayr. Akademie der Tonkunst, Prof. *Rudolf Tillmetz*, ist, fast 68 Jahre alt, in seiner Vaterstadt *München* gestorben. Er war Schüler von Theobald Böhm und wurde bereits im Alter von 17 Jahren als erster Flötist im Hoforchester angestellt. Später rief er, zusammen mit Franz Strauß, regelmäßige Kammermusikaufführungen mit Blasinstrumenten ins Leben. Auch als Komponist hat sich der Verstorbene durch Studien für Flöte usw. hervorgetan.

— In *Braunschweig* ist nach kurzem, schwerem Leiden die herzogl. Hofopernsängerin Frl. *Maria Ruzek* gestorben. Nachdem die Koloratursängerin am 14. Juni 1908 sich als „Regimentstochter" vom Braunschweiger Publikum verabschiedet hatte, widmete sie sich ganz der Lehrtätigkeit.

— Wie aus *Graz* berichtet wird, ist dort ein Bruder *Hugo Wolfs*, der frühere Kaufmann in Löben, *Max Wolf*, tot aufgefunden worden. Man weiß nicht, ob es sich um Selbstmord oder um eine natürliche Todesursache handelt.

— Geh. Hofrat *Bender*, der langjährige Direktor der Koburg-Gothaischen Hofbühne, ist, 68jährig, in *Koburg* gestorben.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 11 bringt einen Militärmarsch: „Viel Feind — Viel Ehr" von *Robert Forster*, einem Stuttgarter Komponisten und Pianisten, der auch literarisch mit Erfolg vor die Oeffentlichkeit getreten ist. Das Stück erhebt sich weit über das Niveau der Märsche, wie sie der Tag zu Dutzenden erstehen läßt. Die Textworte von Forster geben dem Trio noch eine besondere Bedeutung. Ganz leicht ist unser Marsch freilich nicht zu spielen, dafür hat er aber den Vorzug des vollen, prächtigen Klaviersatzes. (Spieler mit weniger ausgebildeter Technik spielen zum zweiten Vers das Trio in der ersten einfachen Form.) Der Marsch „Viel Feind — Viel Ehr" den die „N. M.-Z." zum ersten Abdruck bringt, ist d e m K ö n i g v o n W ü r t t e m b e r g g e w i d m e t, d e r d i e W i d m u n g a n g e n o m m e n h a t.

* * *

Als **Kunstbeilage** zu diesem Heft überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Edvard Grieg*. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 47 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preis (siehe Inserat in heutigem Heft) entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.

Verantwortlicher Redakteur: O s w a l d K ü h n in S t u t t g a r t. Schluß der Redaktion am 20. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 4. März, des nächsten Heftes am 18. März.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 12

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Mendelssohns Lieder ohne Worte.

Für Musikfreunde erläutert von C. KNAYER (Stuttgart).

(Schluß.)

6. Heft (*No. 31—36*) *op. 67.* Dieses Heft zeigt kaum irgendwelche Züge, die das Gesicht des Komponisten in eine neue Beleuchtung rücken würden. Neben idyllischen, behaglichen Tonbildern, wie No. 31, 33, 35 und 36 enthält das Heft zwei unruhigere, die sich aus dem Durchschnitt als temperamentvoller und eigenartiger herausheben, No. 32, eine Art Serenade und No. 34, das berühmte Spinnerlied.

No. 31. Es, 4/4, Andante, m. Voll friedlicher, weicher Klangschönheit und Melodienseligkeit. Nach einer erregteren Durchführung des immer gleichen Hauptgedankens im Mittelsatz verkündet am Schluß ein fern her klingendes Glöcklein mit hohem Tone ($\bar{b}$) das Anbrechen des Feierabends. Der Ausführung und dem Verständnis bietet das liebliche Notturno keine Schwierigkeit. Nur Takt 25 muß extra geübt werden. Die Form ist dreiteilig. I. Teil: a_1 und a_2 Takt 1—11; II. Teil: Durchführung, Modulation und große Steigerung Takt 11—23; III. Teil: veränderte Repetition von *a* mit Kadenz 23—32, Coda, aus dem immer mehr verkürzten Anfangsmotiv gebildet, 33—37. Spielart und Charakter ist ähnlich wie in No. 25 und 40.

No. 32, fis, 12/16, Allegro leggiero, m.—(s.). Trotz dem Moll ist das Stück erfüllt von Leben, Schwung und Grazie. Die Taktart 12/16 ist etwas unübersichtlich, ich hätte 2 × 6/16 vorgezogen. Das leichtbeschwingte Stakkato der Begleitung, gleichzeitig in derselben (rechten) Hand mit der singenden und gebundenen Melodie, macht ebenso Schwierigkeit, wie das tadellose deutliche Durchklingenlassen und Festhalten des $\overline{fis}$ u. a. Töne in den Takten 15—17 und 50—55; übrigens ein unendlich reizvoller Einfall Mendelssohns. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß man immer Pedal verwenden darf, ja muß, obwohl der Komponist es nirgends vorschreibt oder gestattet: ohne das wäre das Stück nicht nur bedeutend schwieriger, sondern auch trocken. Süße Melancholie ist die Hauptstimmung der Mendelssohnschen Kompositionen, während und obwohl er im Leben voll Munterkeit und Tatkraft, von Reichtum und Erfolg begleitet war. „A due" in Takt 29 und 35 bedeutet, man solle beide Stimmen der Rechten als real betrachten und dementsprechend gleich stark singen lassen. Form: (wir zählen dabei wieder aus praktischen Rücksichten den halben Auftakt als 1, obwohl man den halben Auftakt und die vordere Hälfte des folgenden Takts zusammen als Takt 1 bezeichnen müßte): Vorspiel bis Takt 5 Mitte. I. Vers: Thema a_1 5—9, a_2 9—15, Ausklang 15—18; Thema *b* (Durchführung und Ausweichung nach D dur, h moll, Cis dur) Takt 18—29. II. Vers: Thema a_1 und a_2 repetiert, zweistimmig, 29—39; Thema *b* mit Kadenz 39—49, Coda 50—57.

No. 33. B, 2/4, Andante tranquillo, (l.)—m. Wieder ein innig-schönes, edles Stück, mit nachschlagender linker Hand, wie in No. 43 und 47, dabei nicht schwierig, nur große Hände erfordernd.

Eigenartige durchgehende Harmonien entstehen durch Orgelpunktbildung in Takt 13 und 17. In Takt 21/2 haben wir wieder die Wendung *b gis a*, wie früher ähnlich in No. 8 Takt 28 und 30, No. 14 Takt 7 und No. 17 Takt 38. In Takt 37/9 findet sich jener schmerzliche Hilferuf auf dem verminderten Septakkord (alterierter $\overset{7}{\mathrm{II}}\,{}^{3\flat}_{1\flat}$ in B dur), wie im Gondellied No. 29 Takt 30 und 44, hier wie dort als Höhepunkt und Element der Spannung vor der friedlichen Lösung durch den Quartsextakkord der Haupttonart. Der I. Teil (*a*) des Stücks geht von Takt 1—12 Mitte, es folgt eine große, sich eine Stufe höher wiederholende, Steigerung (*b*), Takt 20 Mitte setzt ein dritter Gedanke in d moll (*c*) ein, der in Takt 26 zur Repetition von *a* führt. Coda von Takt 40—49. Vergleiche auch Fuchs S. 75.

No. 34. C dur, 6/8, Presto, m.—s. Das berühmte „*Spinnerlied*", lange Zeit so beliebt, wie später das Raffsche und das Wagnersche in Bendels und Liszts Uebertragung es wurden, ein dankbares Konzertstück, übersichtlich in der Melodiebildung, bequem in der Hand liegend (mit Ausnahme von ein paar kniffligen Stellen der Linken in Takt 5 Mitte und 6 Anfang.

Auf zwei Takte Vorspiel (Drehen des Fadens oder der Spindel) folgt der I. Vers des Liedes, Thema *a* Takt 2—10, *b* 10—25, Zwischenspiel auf der Dominante. II. Vers: *a* Takt 29—33, durch einen neuen Gedanken *c* fortgeführt bis zum Abschluß auf der Tonika Takt 41; dann folgt erst Gedanke *b* in a moll, d moll und in der Dominante von a moll, bis Takt 56; dann wieder Zwischenspiel 56—64. III. Vers, ähnlich wie II., *a* Takt 64—68, Gedanke *c* Takt 68—80, darauf Coda 80—88, zuletzt Nachspiel. Statt das Rädchen oder die Spindel langsamer werden und *pp* ausschnurren zu lassen, reißt Mendelssohn den Faden mit jähem und energischem Ruck ab Vergleiche Fuchs S. 74.

No. 35. h, 3/4, Moderato, (l.)—m. Die klagende Melancholie dieses zarten, in seinem h moll fast bleichsüchtig anmutenden Stücks wird durch den Aufschwung des kräftigeren Mittelsatzes in D dur gemildert. Es ist in der Stimmung gewissermaßen die Umkehrung von No. 22 und No. 44. Germer betitelt es „Herbstlied".

Ein dudelsackartiges Vorspiel mit unruhigem Wogen und in der Rechten und Linken ungleichen metrischen Betonungsstellen leitet die Elegie ein, etwa im Sinne des Worts „Meine Ruh ist hin". Im fünften Takt beginnt die Melodie, die das *fis* oft, fast zu oft bringt. Takt 13—23 Mittelsatz, Takt 23 Mitte setzt die Repetition des 1. Teils mit großer Steigerung und reicherer Ausgestaltung ein. Takt 33—37 Instrumentalnachspiel. Das Stück weist zahlreiche harmonische Feinheiten auf, die zu Mendelssohns Zeit noch neu waren, so z. B. Takt 8 und 12 die schmerzlich-sehnsüchtigen Vorhalte, in Takt 13 ein interessanter Durchgang bei liegenbleibendem *a*, in Takt 15 wieder ein schöner Vorhalt mit pastoraler Orgelpunktquinte in der Linken. Man beachte die Steigerung und Bereicherung des Ausdrucks durch verschiedene Harmonisierung in Takt 7 und 25, beim *sf*, in Takt 31 und 32. In Takt 33 fällt der Schluß des Liedes mit dem Neueinsatz des Nachspiels zusammen. Das Aushalten des gebundenen Tones *fis* in Takt 27 und 28 ist höchstens durch blitzschnellen Fingerwechsel möglich. Wer's nicht fertig bringt, schlage ihn lieber wieder an.

No. 36. E, $^{3}/_{8}$, *Allegretto non troppo*, m.; wird von manchen als Wiegenlied bezeichnet, von Germer als „Mailied", wofür die Tonart E dur spräche. Es hat eine schlankgliedrige, geschmeidig-zarte Melodielinie. Die Stimmung ist die zärtlicher Tändelei, die eines sorgenlosen Frühlingsmorgens. Die kapriziösen Vorschläge und das elastische Portato der Melodietöne nehmen alle Schwere hinweg und verleihen dem Stück Grazie. Echt Mendelssohnisch ist die Steigerung in Takt 48—54 und der früher in No. 28 schon vorgekommene Schluß, sowie die Tonhäufungen in Takt 85—86 und 92—95 (Durchgangstöne und Orgelpunkte). Bei der Begleitungsfigur der Linken vermeide man den naheliegenden Fehler, so zu spielen [Notenbeispiel], statt [Notenbeispiel], wie es dasteht. Von der Mitte ab (Takt 61), bei der Wiederholung des 1. Themas bringt die neue Form der Begleitung [Notenbeispiel] Abwechslung und drängende Steigerung.

Form: 3 Takte Vorspiel. Dann I. Vers Thema a_1, Takt 4—11, a_2 Takt 12—26; *b* Takt 27—59. II. Vers a_1 60—67; dann neuer Gedanke *c* 68—91; Coda, Orgelpunkt 92—99, Ausklang in kleinen Motivteilen 100—113.

7. *Heft (No. 37—42) op. 85.* Dieses Heft ist schon ein nachgelassenes Werk. Es bringt weder einen neuen Formtypus, noch neue Stimmungen. Die gehalt- und lebensvollsten dürften No. 38 und 39 sein.

No. 37. F, Andante espressivo, $^{2}/_{4}$, m. Dies auftaktlose Stück gibt so wenig Rätsel auf, wie das vorhergehende. Es trägt den Charakter behaglicher Daseinsfreude und ist frei von aller Sehnsucht. Die Wahl der Tonart F dur gibt ihm einen idyllischen, pastoralen Anstrich. Die wenigen Modulationen nach den verwandten Tonarten d moll, a moll und f moll stören den Frieden kaum und dienen nur der Abwechslung und Steigerung. Daß die Unterscheidung von geraden und Triolensechzehnteln hier nicht so streng sein muß, zeigen beispielsweise die Takte 9, 11, 12, 16 usw.

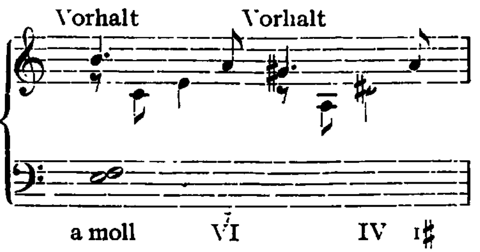
In Takt 27—29 hebe man die versteckte Melodie in der Begleitung $\bar{c}$ *h, b as, g* ein wenig hervor; ähnlich in Takt 39 und 40 die Melodie der Linken *f e, es d*. In Takt 47/48 empfehle ich das *a* und *c* nicht wie Kullak vorschreibt, mit der Linken zu nehmen, sondern mit der Rechten, so

[Notenbeispiel: R. / L.]

kräftig anzuschlagen und mit Hilfe des Pedals fortklingen zu lassen.

Form: a_1 Takt 2—9, a_2 10—17; *b* 17—29, *a* verändert 30—39, Coda 40—50.

No. 38. a, Allegro agitato, $^{4}/_{4}$, m.—(s.). Es hebt sich in Stimmung und Spielart aus der Menge der gleichartigen Lieder heraus. Eine unruhige Hast durchzieht das dreistimmig angelegte Stück, dessen Melodie in ruckweisen punktierten Vierteln mit angehängten Achteln (♩. ♪) bewegt und große Steigerung aufweist. Die stärkste haben wir in Takt 27—37. (Ich zähle wieder den halben Anfangstakt als eins und bedaure auch hier, daß das Stück nicht im $^{2}/_{4}$-Takt notiert ist; es würde dann freilich noch stoßweiser klingen.) Die dynamische Abstufung der drei Stimmen soll etwa in folgendem Verhältnis erfolgen: Melodie 1 (ganze Stärke), Mittelstimme $^{1}/_{2}$, unterste Stimme $^{3}/_{1}$. Zwei schöne Orgelpunkte auf der Quinte *e* lassen den Gefühlssturm abebben. Von der gewaltsamen Entladung der Spannung zeugen verschiedene dissonierende Harmonien, z. B. der alterierte Septakkord auf der V. Stufe in F dur in Takt 12—14 mit dem Schumannschen verminderten Quartenschritt $\bar{c}$ *gis a*, die harte Quintenfolge Takt 17, die Dissonanzen in Takt 26



auf dem Orgelpunkt *e* aufgebaut.

Scharfe Sekundenreibungen zeigen Takt 28 $\begin{smallmatrix}b\\a\\f\\d\end{smallmatrix}$ u. Takt 32 $\begin{smallmatrix}f\\e\\c\\a\end{smallmatrix}$, zwei Orgelpunktbildungen mit Durchgängen.

Form: a_1 Takt 1—5, a_2 Takt 5—11; *b* 11—23, a_1 Takt 23—27; *c* (neuer Gedanke) 27—41, Coda 42—46.

No. 39. Es, $^{4}/_{4}$, *Presto*, m.—(s.); gehört wieder zu den aufgeregten jüdelnden Stücken, von denen wir mehrere Proben gehabt haben (No. 8, 10, 20 und 26). Das schnelle Repetieren dicker Griffe in der Linken, das sich später noch in No. 45 findet, ist sehr anstrengend und ermüdend. Das Stück atmet Energie und stolzes Selbstbewußtsein, zeichnet sich durch einen selbständig geführten Baß aus. Es setzt mit der Unterdominante ein, schwingt sich aber bald zur Tonika und Oberdominante auf. Takt 9 bringt einen später in Takt 33/34, wiederholten harmonischen Zusammenklang, der sich nur durch das echt romantikerhafte Liegenlassen des *f* im Tenor (Orgelpunktbildung) erklärt. Man lasse dieses *f* weg und alles klingt leichtverständlich und platt-alltäglich. Zu den spezifischen Mendelssohnschen Stilmerkmalen gehört die Steigerung in Takt 21—24; die gleiche melodische Wendung wird (wie früher in No. 4 Takt 18—22) mit aufsteigendem, immer eindringlicherem Baß harmonisiert. Auf diese Stelle folgt dann ein eigentlich wehmütiger Passus. Auch in Takt 39 und ff. entstehen durch den doppelten Orgelpunkt im Baß $\begin{smallmatrix}b\\es\end{smallmatrix}$ kühne Harmonien. Der Schluß ist von prachtvoller Verve und einer Robustheit des Klangs, wie er bei Mendelssohn selten vorkommt.

Form: I. Thema a_1 und a_2 Takt 1—15 Mitte. II. Thema *b*, Durchführung und Modulation von Takt 15 ab, Takt 21 und ff. neues Motiv. III. Von Takt 27 an veränderte Wiederholung des Themas *a*, Rückkehr zur Tonika. Takt 36 neuer Gedanke. IV. Coda, Orgelpunkt, Takt 39—47

No. 40. D, $^{4}/_{4}$, *Andante sostenuto*, m., in der Spielart verwandt mit 25, 31, 37 und 46, dem Inhalt nach heiter, lieblich und gefühlvoll. Es sagt kaum Neues und kann nicht mißverstanden werden. Takt 4 und 22 sind spezifisch Mendelssohnisch. Der auffallende Akkord in Takt 27 und 30 ist der alterierte Septakkord der II. Stufe in *D*

(*eis g h d*), er leitet nach dem VI. Die Form ist die übliche, die Gedanken fließen gleichmäßig dahin und sind wie fast immer in den Liedern ohne Worte aus dem melodischen und rhythmischen Hauptgedanken des Anfangs abgeleitet.

Form: I. a_1 Takt 2—5, a_2 Takt 6—11. II. Gedanke *b*, Durchführung und Steigerung 11—19. III. von Takt 20 ab veränderte Wiederholung von *a*; neuer Gedanke *c* von Takt 26—32. Coda 32—37.

No. 41. A, Allegretto, 4/4, (l.)—m. Wieder eins der leichtesteingänglichen, chorliedartig mit einem Vorspielmotiv, das (wenigstens in dem charakteristischen Rhythmus ♪ 𝅗𝅥) inmitten und am Schluß des Stücks sehr feinsinnig immer wieder hineingewoben wird. In der Tonart *A* und *E* sind Mendelssohn besonders viele frische Stücke gelungen. Aehnliche Töne vertrauensvoller Hingabe wie im vorliegenden Lied ohne Worte hat der Meister schon in No. 4 und 16 angeschlagen.

Die Form ist besonders knapp und streng: Vorspiel Takt 1—5 Mitte, a_1 Takt. 5—9. a_2 Takt 9—13; b_1 Takt 13—17; b_2 mit Verlängerung Takt 17—22; a_1 Takt 22—26; *b* verändert Takt 26—30; Schlußgedanke *c* Takt 30—33. Nachspiel fast wie Vorspiel 33—37. Die Gedanken *b* darf man im Tempo etwas belebter nehmen.

No. 42. B, 2/4, *Allegretto con moto*, m.—(s.). Ein ständchenartiges Stück. Auf die Melodie passen die Worte Shakespeares, die Schubert vertont hat: „Horch, horch, die Lerch im Aetherblau, und Phöbus neuerweckt tränkt seine Rosse mit dem Tau, der Blumenkelche deckt." Takt 10 und ff. sind echtester Mendelssohn und ähnlich in No. 4 Takt 14/15 zu finden. Schwierigkeit bereitet hier, wie in No. 32, das Auseinanderhalten der betonten, singenden Legato-Melodie und der unbetonten leichtfüßigen Stakkatobegleitung in derselben (der rechten) Hand, besonders wenn man das hübsche, fröhlich unbesorgte und graziöse Lied ohne Pedal spielen wollte, wozu ich kaum raten möchte. In Takt 34 und 38 tritt die neapolitanische Sext auf (*es* in d moll). Eine schöne Steigerung enthalten die Takte 54/57.

Form: I. Teil a_1 Takt 1—5, a_2 Takt 5—9; *b* Takt 9—13, *c* Takt 14—17. II. Teil: aus *a* Takt 17—25; aus *b* Takt 25—29, aus dem veränderten *c* Takt 30—40. III. Teil: a_1 Takt 40—44; b_1 44—48; *c* mit Verlängerung und Kadenz Takt 49—59; Coda Takt 59—74.

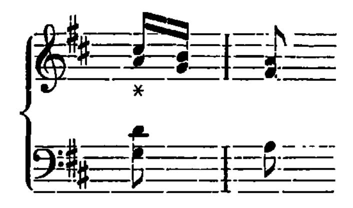
8. Heft (No. 43—48) op. 102. Dieses Heft bringt noch einmal die drei Haupttypen in charakteristischen Vertretern. Den Chorliedtypus stellen No. 44 und 48 dar, den mehr instrumentalen Scherzotypus besonders bezeichnend No. 45, dann in zweiter Linie auch No. 47, den Typus des Sololieds mit Begleitung No. 46.

No. 43. e, 4/4, *Andante, un poco agitato*, m. Ich habe das Stück in meinem Notenheft als „Melancholie" bezeichnet. Es ist in seiner wehmütigen Stimmung das Vorbild für Jensens Lied „Letzter Wunsch" geworden; der Text heißt dort: „Mein Schatz will Hochzeit halten, ich liege auf den Tod und nehme mit zu Grabe, was ich in Schmerz und Not um ihn gelitten habe." Jensens Lied beginnt notengetreu und in derselben Tonart mit dem 35. Takt unseres Lieds ohne Worte. Die technisch-musikalische Besonderheit dieses Stücks besteht in den pathetischen Oktaven des Basses und den vollen Akkorden, sowie in dem fortwährenden Nachschlagen der Begleitungsfigur in der rechten Hand (wie in No. 14, 17, 24, 33 und 47). Die Klangfülle ist ungewöhnlich. Takt 9 und 28 finden wir die schon öfter gerügte Verdreifachung der Dreiklangsterz in der Sextlage, in Takt 28 die neapolitanische Sext. In Takt 29—31 erklingen ganz reizende romantische Vorhalts- und Durchgangsbildungen, wie sie sonst nur bei Bach und Schumann vorkommen, und interessante modulatorische Wendungen. Pedal ist hier vorgeschrieben; ob wohl von Mendelssohn selbst?

Die Formglieder sind eng zusammengeschweißt. Man kann sie folgendermaßen abgrenzen: a_1 Takt 1—5, a_2 mit Verlängerung Takt 5—11; *b* Durchführung und Steigerung Takt 11—18; *a* repetiert 18—24, *b* repetiert und gesteigert 24—34; Coda Takt 34—40.

No. 44. D, 2/4, *Adagio*, (l.)—m., eine der zartesten, innigsten und holdseligsten Inspirationen Mendelssohns, der No. 22 verwandt; alles ist beseelt und voll hingebenden Gefühls, auch die h moll-Sätzchen hören sich nicht schmerzlich an. Die Form ist knapp und übersichtlich. Obwohl Adagio dasteht, nehme man das Tempo nicht zu langsam. Bezeichnend sind die romantischen, durch das Liegenbleiben des *fis* (im Tenor, linke Hand) erzielten Zusammenklänge in Takt 10 und 11 — ich zähle wieder den Auftakt des Stücks als 1 —, die sich bei Jensen wiederfinden, und der wehmütige Mollnonenakkord mit Auflösung nach Cis dur (V) in Takt 20.

In Takt 21 wird der quintenlose Tonikadreiklang von fis moll in den Tonikadreiklang von D dur umgedeutet und führt so unerwartet zur Wiederholung des Hauptgedankens. In Takt 22 begegnen wir jenem unangenehm schmachtenden Terzenvorhalt,



der in der geistlichen und Männerchorliteratur eine bedauerliche Rolle spielt. Hübsch wirkt dagegen im nächsten Takt der durchgehende Klang g fis d H. Uebergefühlvoll und bis zum Ueberdruß verbraucht klingt der zu Mendelssohns Zeit gewiß noch erträgliche Vorhalt in Takt 29 fis h a G. In Takt 25—27 bringt das mehrmalige Berühren der Mollunterdominante von D dur: *g b d*, einen Zug von Wehmut hinein, der aber in Takt 28 und ff. völlig verschwindet. Im vorletzten Takt (30) schlage man das *d* der Rechten stark an, damit die entzückenden Durchgangsharmonien deutlich zu Gehör kommen.

Form: a_1 Takt 1—5, a_2 Takt 5—9; *b* 9—13, *a* 13—17, *b* 17—21, *a* 21—25, Coda 25—31.

No. 45. C, 6/8, *Presto*, m.—s., trägt reinsten Instrumental- und zwar Scherzocharakter; es ist eine treffliche Stakkatoübung, die Leichtigkeit der Hand verlangt und erzielt. Vielleicht ist ihr die Tschaikowskysche „Hexe" aus dem Jugendalbum nachgebildet. Das Stück ist ähnlich wie No. 10 und No. 8 von Takt 83 ab, voll prickelnder Ungeduld und Frohlaune. Germer nennt es „Tanzlied". Auch mit No. 20, 24, 26, 39 ist es teils geistes- und stimmungsverwandt, teils gleich in der Spielart. Die Linke ermüdet dabei leicht und bekommt den „Datterich" (schwäbisch = Zittern). Aber auch die Rechte hat eine schwierige Aufgabe. Im Mollmittelsatz wird die Stimmung ernster und energischer und der Komponist versteht eine hinreißende Steigerung zu erzielen. Zu dem Orgelpunkt am Schluß dissoniert in Takt 56 der verminderte Septakkord cis b g e sehr stark.

Form: Thema *a* Takt 1—8 in C dur; *b* neues Thema Takt 9—31 in a moll und c moll, *a* repetiert Takt 32—39a (darauf Wiederholung von *b* und *a*). Takt 40/41 wohl eine Verlängerung. Takt 42 neues Thema *c*, aus *a* gebildet, chromatisch abwärtsfallend; Coda Takt 54—65.

No. 46. g, 4/4, *Un poco agitato, ma andante*, m.; eine weiche, träumerische Melodie mit Begleitung in gebrochenen Akkorden der Linken, wie wir das ähnlich in No. 25, 31, 37 und 40 hatten. Die Melodie setzt nach einigen präludierenden Akkorden nicht in g moll ein, sondern in der Dominante der Paralleltonart B dur, nämlich F dur,

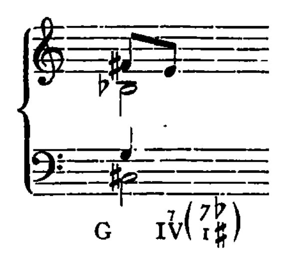
und wendet sich dann nach der Unterdominante von B dur *(Es)* und erst am Schluß der Phrase wird g moll erreicht, wobei das *as* von Es dur in Takt 5 als neapolitanische Sext für das in Takt 6 eintretende g moll erscheint. Die Gliederung ist leicht zu überblicken. Die Stimmung wird gegen Schluß immer melancholischer, bis das Stück mit einem langausgehaltenen Sehnsuchtsseufzer schließt. Eine handliche, wie eine Rakete aufschießende und im Zickzack wieder abfallende Kadenz spannt in Takt 20—22 auf den Wiedereintritt des ersten Gedankens. In Takt 27/28 haben wir eine starke, in der Melodie chromatisch aufsteigende Steigerung. Die Stelle erinnert mit ihren synkopischen Bässen an Schumannsche Leidenschaftlichkeit.

Form: a_1 Takt 3—8, a_2 8—12; *b* mit Kadenz 12—22; *a* repetiert mit Steigerung 22—31, Coda aus *b* gebildet 31—40.

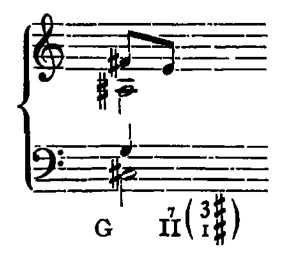
No. 47. A, $^2/_4$, *Allegro vivace,* m.—(s.) Das lebhafte Tempo macht das hell-heitere, zierlich scherzende Stückchen etwas schwierig, besonders wenn man mit der Linken die nachschlagenden orgelpunktartigen Begleitungsnoten des Tenors mit strenger Pünktlichkeit ausführen will. Verwandte Spielart zeigen No. 14, 17, 33 und 43. Der dissonierende Zusammenklang in Takt 4 und 12 $\begin{smallmatrix}\overline{cis}\\ a\\ eis\\ gis\end{smallmatrix}$ ist zu erklären als Dreiklang der ersten Stufe in *A* mit hochalterierter Quint *a cis eis* und Durchgangston *gis* im Baß; das folgende $\overline{\overline{d}}$ in der Melodie ist Wechselton. In Takt 16 und 18 hebe man die Imitation in der Linken hervor. Die reizende Stelle Takt 55/56 ist für schwächere Spieler ein Stein des Anstoßes und muß öfters durchgenommen werden. Von Takt 61 ab findet eine Betonung der Unterdominante (D dur) statt, es ist die übliche Senkung am Schluß, das Gegenspiel zu dem durchs Streben nach der Oberdominante ausgedrückten Aufstieg jedesmal im Anfang der Stücke. Im 3. und 4. letzten Takt spiele man so, daß die Auflösung des $\overline{dis}$ in der Rechten durch das $\overline{e}$ der Linken deutlich wird, denn *cis dis cis dis* rechts als Melodie hervorgehoben, würde in A dur schlecht klingen.

Die Form ist etwa folgende: a_1 und a_2 Takt 1—18, *b* Durchführung Takt 19—38, *a* verändert und verlängert 39—60; Coda 61—73. Takt 61 ist ein „Trugschluß", statt des Tonikadreiklangs von A dur erklingt der Quartsextakkord der ersten Stufe von *D.*

No. 48. C, $^4/_4$, *Andante,* l.—m (von Germer „Hymnus" betitelt). Das letzte, und wenn auch nicht das beste, so doch eins der besten, von bezwingender Herzlichkeit, Natürlichkeit und Melodiosität; voll Festigkeit und Zuversichtlichkeit der Stimmung, entläßt es uns versöhnt und beglückt. Nur den schmachtenden Vorhalt in Takt 7 würden wir gerne missen. Fälschlich mit *b* geschrieben,

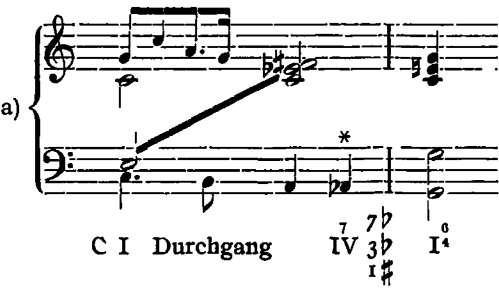


wie Mendelssohn es tat, wäre es der Septakkord der vierten Stufe mit Erhöhung des Grundtons *c* in *cis* und Erniedrigung der Septime *h* in *b.* Mit *ais* geschrieben, wie es



richtiger wäre, ist es der Septakkord der zweiten Stufe in G dur mit Erhöhung des Grundtons *a* in *ais* und der Terz *c* in *cis* in Quintsextlage. Das *fis* ist Vorhalt vor *c.*

Aehnlich steht's in Takt 14 und 24 mit dem dreifach alterierten Akkord



Mit dem querständigen *es,* wie Mendelssohn, Czerny, Hünten, Schumann u. a. ihn [bei a)] schreiben, wäre er der Septakkord der vierten Stufe in C dur mit hochalteriertem Grundton *fis,* tiefalterierter Terz *as,* und tiefalterierter Septime *es,* das Ganze in Quintsextlage, und würde nach c moll I$^6_4$ führen; mit $\overline{dis}$, wie er richtiger geschrieben wird, bei b)

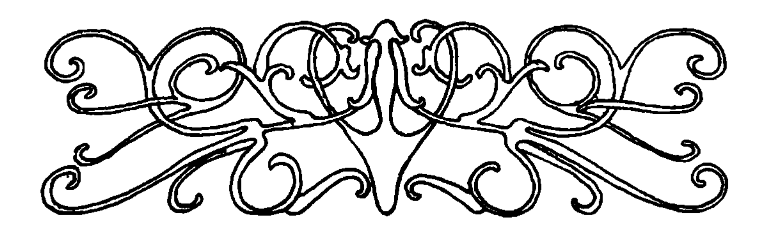


löst er sich nach C dur auf und ist der Septakkord der zweiten Stufe in *C* mit hochalteriertem Grundton *dis,* hochalterierter Terz *fis,* tiefalterierter Quinte *as,* das Ganze in Terzquartlage. Die Bereicherung des Satzes und Steigerung der Mittel bei der Wiederholung der Gedanken belebt und steigert die Vortragswirkung.

Die Form ist folgende: *a,* ein achttaktiger Satz, geht von Takt 1—8, moduliert, wie üblich, nach der Dominante *G* und schließt mit einem vollkommenen Ganzschluß in der Oktave, *b,* zusammengesetzt aus $2 \times 2 + 1 + 1$, leitet über *C, F* bezw. *d* nach *C* zurück und geht von Takt 9—14; *a* kehrt wieder, wird aber verkürzt und verändert und schließt wieder mit einem vollkommenen Ganzschluß 15 bis 18; *b* wird getreu wiederholt, nur reicher ausgestattet, Takt 19—24, worauf *a* in verkürzter zweiter Fassung erscheint und eine Coda mit Berührung der wehmütig wirkenden Mollunterdominante (f moll) den Abschluß bringt. Sie ist aus dem Rhythmus des Anfangs von *b* gebildet. Takt 29—31 wirkt wie schmerzliches, wiederholtes Abschiednehmen; dann aber klingen die letzten zwei Takte in ungetrübtem hellem C dur-Dreiklang aus.

Und so scheiden wir ungern von den lieblichen Töchtern der Mendelssohnschen Muse, die sich mit Beethovens walkürenhaft großen und tiefschauenden Erdatöchtern nicht messen können, aber uns himmlische Rosen ins irdische Leben weben.

Nicht abgründige Offenbarungen eines Riesengeistes sind sie, sondern Emanationen einer feinsinnigen, mit zarter Hand freiformenden, hier und da aber doch einen hohen Gedankenflug nehmenden Künstlerseele, die bewußt allen Realismus und alle grobe Leidenschaft vermied. Dem Inhalt nach romantisch sind sie in ihrer feingeschliffenen Form wahrhaft klassisch.



Die Wiener Musik

in den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts.

Kunst und Politik sind von einander so grundverschiedene Gebiete, daß man es als eine Seltenheit betrachten muß, wenn die beiden einmal Berührungspunkte finden. Daß aber doch auch ein Mann der hohen Politik trotz der Anspannung seiner Kräfte für nüchternste Berechnungen, Beobachtungen und Berichte noch recht wohl Zeit und Lust haben kann, Auge und Herz für die Schönheiten des Lebens offen und empfänglich zu halten, erweisen die von einem erprobten Veteranen politischer Journalistik und staatsmännischer Arbeit, *L. Ritter von Przibram*, veröffentlichten „Erinnerungen eines alten Oesterreichers“ (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt), deren zweiter Band als Fortsetzung und Schluß zu dem ein Jahr vorher herausgegebenen erschienen ist. Der Verfasser ist nicht nur ein gewissenhafter Berichterstatter über diplomatische Angelegenheiten der hochwichtigen Epoche des Abschlusses des österreichisch-ungarischen Ausgleichs und der Begründung und allmählichen Festigung des deutsch-österreichischen Freundschafts-Bundes, sondern auch ein intim miterlebender Schätzer kulturhistorischer Werte, über die er sich teils mitten in den historischen Erörterungen, teils in zusammenhängenden Exkursen verbreitet. Nicht vielen ist die Gabe gegönnt, während einer bewegten, ereignisreichen Laufbahn so scharfsinnig nach allen Seiten auszuschauen, wie er es getan hat, sowohl in Wien wie in Konstantinopel, in Barcelona und Zürich, wo er längere oder kürzere Zeit in hochamtlichen Stellungen weilte. Im Jahre 1865, im Alter von 25 Jahren, wurde er nach Absolvierung seiner juridischen Studien an der Wiener Universität zum Redakteur der offiziösen „Wiener Zeitung“ ernannt, gerade in der kritischen Zeit, da sich der Bruderkrieg zwischen Preußen und Oesterreich vorbereitete, der mit der Ausscheidung des Habsburgerreiches aus dem deutschen Bunde endete und endgültig Wien nicht nur zu einer völlig von bisherigen staatlichen Verhältnissen getrennten Hauptstadt machte, sondern auch das Geistesleben der Kaiserstadt an der Donau mehr individualisierte, als dies bisher der Fall gewesen war. Da die Oberleitung der „Wiener Zeitung“ 1862 dem Staats-Ministerium übertragen worden war und mit der Preßleitung 1867 an das Ministerrats-Präsidium kam, war unser Gewährsmann mitten in das Getriebe des Staatsdienstes in einer bedeutsamen Epoche der Gärungen gestellt. Drastisch schildert er die Selbsttäuschungen, denen man sich in Wien unmittelbar vor der Katastrophe des Jahres 1866 hingab. In den Theatern wurden alberne Witze auf Bismarck gemacht, und selbst der Männergesangsverein ließ sich herbei, im Diana-Saale den dem Radetzky-Marsch unterlegten, von seinem Vereinshumoristen, dem Polizeikommissär Weyl verfaßten, wenig geistreichen Text zu singen:

„Herr Bismarck, Herr Bismarck, wie geht's denn in Berlin?“
„Dank der Nachfrag', 's muß schon gut sein. Wie geht es denn in Wien?“
„Am Fischmarkt, am Fischmarkt kost't der Zentner nur zwei Lot,
Das is doch a Billigkeit, 's is schon der reinste Spott.
Und wenn Sie die Fisch (Schläge) noch billiger woll'n hab'n,
So brauch'n Sie's uns nur etwas früher z' sag'n.“

Sowie das öffentliche Leben in Oesterreich durch die Niederlage von 1866 zu einer Verjüngung in allen Richtungen gedrängt wurde, so macht sich auch gleichzeitig ein kräftiger Aufschwung des allgemeinen geistigen Lebens geltend. Es ist erstaunlich, daß vorher in Wien, wo ein Haydn, Beethoven, Mozart und Schubert schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ihre unsterblichen Werke schufen, wo das Burgtheater als weltberühmte, klassische Stätte der mimischen Kunst seit Kaiser Josef II. blühte, eigentlich nur ein großer Vereinigungspunkt der Künstler, und dieser ausschließlich nur zum Zweck heiterer Geselligkeit existierte, die „Grüne Insel“, die in einem rauchgeschwärzten Hinterstübchen des alten Gasthauses „Zum Lothringer“ am Kohlmarkt ihren Sitz hatte. Mit schalkhaften Zeremonien, die denen der „Schlaraffia“ von heute ähnlich sind, wurden deren gesellige Vereinigungen, an denen Künstler aller Richtungen sich beteiligten, veranstaltet; geistreicher Humor und nicht selten grobkörniger Witz führte da das Szepter. Und schlimm stand es um die Stätten, in denen manche Zweige der Kunst ihre ernsten Darbietungen veranstalten mußten. Schon aus der vormärzlichen Zeit gab es einen Männergesangsverein und einen Philharmonischen Verein. Sie mußten mangels eines geeigneten Saales in ganz Wien jeweilig die Erlaubnis erbitten, in den Redoutensälen der Hofburg oder im alten Kärntnertor-Theater, wo die Bühne durch vergilbte Dekorationen in einen Konzertsaal verwandelt wurde, ihre Produktionen abhalten zu dürfen. Dem Unterstützungsverein für Tonkünstler ‚Haydn‘ wurde alljährlich einmal die Hofbühne zu einer Oratorienaufführung eingeräumt. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“, die nach der Stadterweiterung erst, um 1880, ihren glänzenden Palast nächst der Ringstraße beziehen konnte, hatte eine schier armselige Heimstätte, die Przibram recht launig beschreibt: „In einem alten Hause, das sich gerade so wie jedes Wohngebäude in die Reihe fügte, welche die „Tuchlauben“ genannte Gasse bildet, — die Einfahrt war nicht breit genug, um einen Wagen durchzulassen — befand sich der Sitz der Gesellschaft. — Hier war auch die Musikschule, das ‚Konservatorium‘, untergebracht. Ueber eine mäßig breite, gewundene Treppe ging es zu dem im ersten Stock gelegenen Konzertsaal. Eine schmale Wendeltreppe führte rückseits zu dem an denselben anstoßenden Künstlerzimmer, von den Habitués ‚Kammerlino‘ genannt, wo sich den Zierden der ausübenden Künstlerschaft Gelegenheit bot, bei der geringsten Panik erdrückt oder niedergetreten zu werden. Und das alles wurde buchstäblich unter den Augen der Polizei geduldet, deren Amtssitz sich zwei Häuser weiter in derselben Gassenfront befand. Man kann sich vorstellen, wie die einzelnen Lehrzimmer aussahen, in denen der musikalische Nachwuchs herangezogen wurde. Und gleichwohl konnte man in diesem Pferch die ersten europäischen Künstler bewundern; hier traten Joachim und Rubinstein vor die Oeffentlichkeit, hier erschien zum ersten Male in Wien, eckig und unbeholfen, ein schmächtiger, bartloser Blondin, Johannes Brahms, für den, angeregt durch Schumanns Empfehlung, Eduard Hanslik als Vorkämpfer sich so warm ins Zeug legte, daß der anfangs sehr kühl aufgenommene Norddeutsche nachgerade nicht bloß von den Wienern ins Herz geschlossen wurde, sondern auch an der Donau seine zweite Heimat fand.“



Karoline und Marie Komtessen Esterházy mit ihrem Bruder Grafen Albert. [1]
Aquarell von Johann Schindler (um 1820). August Graf Breunnersche Erben, Zseliz.

Und doch wird in dieser Epoche der Siebzigerjahre bei all der Beschränkung der äußeren Verhältnisse der Kunst in Wien durch heimische Musiker die Schulung der breiten Masse des Publikums für den Geschmack an der Klassizität herbeigeführt. „Schritt für Schritt“, schreibt Przibram, „mußte dieses Terrain erobert werden.“ Als Bahnbrecher für die

[1] *Zu unseren Bildern.* Die „Schubertiana“, die diesem Hefte als Bilderschmuck mitgegeben sind, finden einige kurze textliche Erläuterungen auf S. 148. Im übrigen beziehen sie sich ja auch auf die Wiener Musik, allerdings auf einen früheren Zeitabschnitt als unser Artikel.

orchestralen Werke bezeichnet er *Heinrich Esser*, für die Kammermusik *Joseph Hellmesberger*, dem das Verdienst gebührt, das Verständnis für Beethovens und Schuberts Quartette eröffnet zu haben. Als Klavierpädagoge gewann *Julius Epstein* „ganze Generationen" von Schülern für die gute Musik. Er, der hochbetagt noch heute wirkt, hat der hohen Kunst Mozarts die Bahn freigemacht. Vor allem hatten Joseph Hellmesberger der Aeltere und der Jüngere des Namens die Werbekraft für das, was man von da ab kurzweg Wiener Violin-Schule nennt. Die außerordentliche Popularität in Wien verdankte Hellmesberger der Jüngere allerdings neben seiner Kunst auch seinem nie versagenden, treffenden, schlagfertigen Witz. Ganz köstliche Schnurren sind es, die von ihm erzählt werden. Wie sarkastisch hört sich sein Auftrag an den Schuldiener an: „Verlegen Sie diese Partitur!", nachdem ein Zögling des Konservatoriums ihn um Angabe eines Verlegers für eine unbrauchbare Partitur gebeten hat. Als Direktor des Konservatoriums tröstet er die über das elende Quietschen der von einem Gönner geschenkten Orgel betrübten Professoren: „Einer geschenkten Orgel sieht man nicht in die Gorgel". Und um so bewundernswerter erscheint sein Temperament, wenn man erfährt, daß er, sowie andere große Künstler, als Mitglied des Hofopernorchesters eine Gage hatte, „tief unter der Stufe, die heute als Existenzminimum jedes Amtsdieners gilt". Und gelang es einem dieser musikalischen Matadore gar, eine Stelle in der Hofkapelle zu erlangen und dadurch eine bescheidene Erhöhung seines Einkommens herbeizuführen, so mußte er „bei feierlichen Anlässen die Livree der Hofdienerschaft, roten Frack, weiße Kniehosen, ditto Strümpfe tragen". Als Gegenstück zu der bescheiden - liebenswürdigen Art dieser heimischen Musiker stellt Przibram die Lebensführung Richard Wagners hin, der in seiner Villa in Penzing gleichzeitig einen ganz ungewohnten Luxus, allerdings meist „auf Puff" sich gestattete; auch mußten für den Meister seine Jünger, so die Klaviervirtuosen Karl Taussig und Joseph Rubinstein, schwere materielle Opfer bringen. (Dies Urteil darf zu jener Zeit nicht wundernehmen. Red.)

In innigem Verkehr mit den führenden Genien der Musik Wiens standen nicht nur einheimische schaffende Künstler, wie *Karl Goldmark*, *Ignaz Brüll* und *Robert Fuchs*, dessen erste Erfolge schon in diese Zeit fallen, sondern auch auswärtige Gäste, die immer zahlreicher hieher kamen; unter ihnen waren wohl die gefeiertesten Anton Rubinstein, der mehrere Winter ganz in Wien zubrachte, und sein Bruder Nikolaus. Insbesondere die Lieder Antons wurden allgemein bei öffentlichen und Privatkonzerten beliebt. Er selbst wurde bis zu seinem Ueberdrusse von vornehmen Gesellschaften zu Vorträgen am Klavier gedrängt. Gegen das Banausentum konnte er auch zu Zeiten harte Worte verlieren. So gab er einer Finanzbaronin, die ihm protzig mitteilte, es werde auch der Ackerbauminister zu seiner Produktion in ihrem Salon erscheinen, die spitze Antwort: „Ach, ich bin ja kein Mastochse, für den sich der Minister interessieren könnte." Um der Menge zudringlicher Einladungen zu entgehen, empfing er selbst in seiner Wohnung einmal wöchentlich, wobei er mehrere Stunden lang spielte. In großer Zahl kamen Musikbeflissene aus Rußland zur Ausbildung nach Wien, die vornehmlich bei dem weltmännisch sich bewegenden Professor Anton Door Unterricht nahmen. Er war geborener Wiener und hatte vormals als Lehrer der höheren Klavierschule am Konservatorium in Moskau gewirkt.

Unter den Verehrerinnen der musikalischen Kunst nennt Przibram obenan die Mutter des Kaisers, Erzherzogin *Sophie*. *Klara Schumann*, die so gerne Wien besuchte, wurde die Auszeichnung wiederholt zuteil, von der kunstsinnigen Erzherzogin nicht nur zu den offiziellen Kammerkonzerten, sondern auch zu ihren intimen Musikabenden gezogen zu werden. Als einen Stern der weiblichen Bühnenwelt feiert unser Schilderer die Sängerin *Karoline Bettelheim*. Zuerst trat sie in zartester Jugend als bescheidene Klaviervirtuosin im Konzertsaale auf. „Welche Ueberraschung jedoch, als dasselbe Mädchen bald darauf als Sängerin vor die Oeffentlichkeit trat und eine Altstimme entwickelte, die an Umfang und Fülle an die besten italienischen Vorbilder gemahnte. Rasch arbeitete sie sich zu einer der sichersten Stützen des Opernrepertoires empor." Er rühmt auch ihr wahrhaft vorbildliches Privatleben und ihre hochbedeutsame Stellung im ganzen Kunstleben der Stadt nach ihrer Verheiratung mit einem reichen Großindustriellen; er rühmt, „wie sie als gute Kameradin allen wirklichen Talenten hilfreich und fördernd beisprang, wie sie als erlesene Künstlernatur veredelnd und ermutigend auf gleichgestimmte Kräfte einwirkte!"



Schuberts Sterbehaus in der Kettenbrückengasse 6, früher Neue Wieden Nr. 694, „Zur Stadt Ronsperg" mit Gedenktafel über dem Tore. (Photographie.)

Ein heiteres Histörchen berichtet er über das Aufkommen und den auf Umwegen bewerkstelligten Höhenlauf der später gefeierten Hofopern- und Kammersängerin *Ehnn*; über die Art, wie er ihrer Künstlerschaft zu Gevatter gestanden hat, erzählt er: „Während der Italiener Matteo Salvi an der Spitze der Hofoper stand, dessen persönliche Bekanntschaft ich dem mir befreundeten lyrischen Dichter Cajetan Cerri dankte, brachte mich der Zufall der Nachbarschaft in Beziehung zu einer berühmt gewordenen Sängerin. Ihr Ziehvater, dessen Zimmerherr (Aftermieter) ich war, hatte bemerkt, daß mir Salvi eines Tages einen Besuch gemacht hatte, was ihn veranlaßte, mir, der ich mich bislang nur zur Abstattung meiner Tributpflicht ihm genähert, eine sehr solenne Visite abzustatten. Bei dieser Gelegenheit erfuhr ich, daß er eine Ziehtochter habe, die er in der Gesangskunst ausbilden lasse und der Bühne widmen wolle. Woran sich dann die Bitte knüpfte, ob sich nicht durch meinen Einfluß bei Salvi ein Probesingen vor diesem vermitteln könnte. Was tut man nicht alles um des Hausfriedens willen? Direktor Salvi willfahrte meinem Ersuchen und hörte die Aspirantin an. In seinem gebrochenen Deutsch gab er sein Votum ab: „Der Ehnn sollen er gehen nach Linz, dann nach Graz, dort sollen er versuken, und dann er kann wiederkommen, mir vorzusingen." Nun, Fräulein Ehnn nahm in der Tat ein Engagement nach Linz an, dort hörte sie Direktor Abert von Stuttgart und engagierte sie sofort für sein Theater, wo sie solches Furore machte, daß die Wiener Opernleitung einen Abgesandten nach der württembergischen Hauptstadt delegierte, dem es gelang, den neuaufgegangenen Stern nach Wien zu locken. Nur erheischte dies einen Köder, der ungefähr das Zehnfache von dem kostete, womit sich früher ‚der Ehnn' begnügt hätte." Man sieht, „der Prophet gilt nichts im Vaterlande", wenigstens im Anfange! Als „ganz originelle Erscheinung" unter den gleichzeitigen großen Sängerinnen charakterisiert Przibram *Marie Wilt*, die, vorher Konzertsängerin, erst nach dem vierzigsten Lebensjahre die Bühne betrat. Trotz ihres wenig bestechenden Aeußern, was in Wien stark in die Wagschale fällt, feierte ihre wuchtige, dabei volle und wohltönende Stimme, durch die ihr Repertoire schier unbegrenzt sich gestaltete, große Triumphe. „Wer je Schuberts ‚Allmacht' von ihr gehört, dem wird sich der geradezu monumentale Eindruck der wie Orgelton erbrausenden Fanfare ‚Groß ist Jehova der Herr' unauslöschlich eingegraben haben." Und außerhalb der Stätte ihrer Kunst, in ihrem bürgerlichen Heim oblag sie als schlichte, robuste Hausfrau den gewöhnlichsten Arbeiten des Tages. „Es konnte geschehen, daß man sie mit dem Wischlappen hantierend oder gar am Waschtrog beschäftigt fand . . leider auch mit der Herstellung ihrer Toiletten, wofür sie einen haarsträubenden Geschmack mitbrachte. Sie ließ sich ruhig nachsagen, daß sie bei festlichen Anlässen einem aufgeschirrten Schlittengaul gleiche." Anderseits hatte die Einfachheit der Primadonna den Vorzug, daß selbst der unscheinbarste Kunst-

jünger sicher war, von der Anmaßung anderer Größen nichts zu verspüren, wenn er sich bei ihr mit der Bitte um Rat oder Hilfe einfand.

Von den nicht bodenständigen Künstlerinnen, die in Wien zu hohen Ehren gelangten, hebt er *Sophie Menter*, das „Münchner Kindl", eine hochbegabte Schülerin Liszts, und die Russin Annette Essipoff, die Klaviervirtuosin und Gemahlin Leschetizkys, hervor, jene als geistvolle Interpretin Mozarts, Beethovens und Schumanns, diese als solche Chopins. Jene hatte in Hinsicht ihrer bescheidenen Häuslichkeit viele Berührungspunkte mit Marie Wilt. Wie sie gleichgültig gegen äußere Erfolge und selbst in Geldangelegenheiten, dies zur Freude ausbeuterischer Agenten, war, so machten ihr auch ihre Toiletten wenig Kummer. „Ihre Konzertrobe war förmlich gepanzert mit Stecknadeln, welche über die sich ergebenden Risse, so gut es ging, hinweghelfen mußten." Auch von ihrer Umgebung verlangte sie, daß man sich nicht etwa nur auf Besorgungen herkömmlicher Art verlegte. So apostrophierte sie einmal ihren Sekretär, als sie sich eben zu einem Konzert rüstete: „Haben Sie das Brenneisen hergerichtet?" Er verneinte. Weiters fragte sie: „Haben Sie die Atlasschuhe ausgepackt?" Als wieder eine verneinende Antwort erfolgte, brach sie in die ärgerlichen Worte aus: „Ja, was sind denn Sie nachher für ein Sekretär?" Wenn sie verreiste, stopfte sie selbst mangels einer Zofe ihre Effekten, Hüte, Wäsche, Kleider, Bücher usw., in wahllosem Kunterbunt in den Reisekorb, und „falls er sich gegen Ueberfüllung sträubte, half sie durch einige kräftige Faustschläge und Fußtritte nach."

Der Abschnitt der „Erinnerungen", der den Titel führt „In Wiener Künstlerkreisen" (II, S. 125 ff.), verbreitet sich auch gründlich über den Aufschwung der andern Zweige der Kunst in Wien, insbesondere des Schauspiels und der Malerei während der Siebzigerjahre des 19. Jahrhunderts. Klar erhellt aus den feinsinnigen Beobachtungen, daß es in erster Linie damals der Musik gelang, die Gesellschaftsschichten voll und ganz zu durchdringen. Für das Reich der Farben hat erst Hans Makart durch den herrlichen Festzug am 27. April 1879 zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares das allgemeine Interesse der Wiener befeuert. Schon ein gutes Jahrzehnt vorher hat die Musik, zunächst in den Häusern der Vornehmen sowohl als der Gebildeten überhaupt, fleißige Pflege gefunden und veredelnd auf den Geschmack gewirkt. Unser Gewährsmann äußert sich hierüber folgendermaßen: „Gesellschaftlich blieben die Musiker am meisten in Sicht. Denn gerade sie konnten überall als Gebende auftreten mit Leistungen, die von jeher am meisten an Wert bei den musikliebenden Wienern hatten. Gab es doch in bürgerlichen und Beamtenkreisen kaum ein Haus, das die größere und kleinere Gesellschaft, die es versammelte, nicht durch musikalische Genüsse für die oft sehr bescheidenen gastronomischen entschädigte." Eine ganz besondere Aufgabe erfüllte damals der vielbesuchte Salon Dingelstedts; als Direktor der Hofoper hatte er sein Heim in dem stolzen Kunsttempel an der Ringstraße selbst. Hier versammelte er die vornehmsten Klassen der Gesellschaft Wiens und die Auslese der Künstlerkreise, um Gesangs- und Rezitationsabende zu veranstalten. „Mit ihm war in die sich für darstellende Kunst interessierende Oberschicht der Gesellschaft ein neues Element getreten. Der Zauber seiner Persönlichkeit, gehoben durch eine stattliche



Der Erlafsee.
Stich von Johann Blaschke. (1818 im Wiener „Mahlerischen Taschenbuche" als Illustration zu Mayrhofers gleichnamigem Gedichte und dem folgenden Liede Schuberts erschienen.)

Erscheinung und distinguierte Umgangsformen, fand nirgends einen so dankbaren Schauplatz wie in Wien. Woran keiner seiner Vorgänger auch nur im Traum gedacht, die Hofkreise und das gewählte Publikum der Hoftheater mit den wirkenden Kunstkräften in direkte Verbindung zu setzen, ihm gelang es. Beiden zum Vorteil. Seine gewinnende Liebenswürdigkeit brachte es zuwege, daß Hochadel, Intelligenz und Künstlerschaft sich wie gleichberechtigt auf dem Boden fühlten, der sie da vereinigte." So trat denn auch die Kunst als Mittlerin zwischen den verschiedenen Stufen der Gesellschaft ein, in dem gleichen Sinne, wie nach dem Jahre 1848 die politische Ausgleichung der Stände in die Wege geleitet worden war. **Dr. Karl Fuchs (München).**



Vignette zum „Hochzeitsbraten".
(Komisches Terzett von Schubert, Text von Franz v. Schober.) Unbezeichneter Stich nach Moritz v. Schwind (1829). K. k. Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

Das Recht der mechanischen Musikinstrumente.[1]

Von Rechtsanwalt Dr. FREIESLEBEN (Leipzig).

Die mechanischen Musikwerke, die in ihren Anfängen bis auf die Spieluhren des Rokoko zurückgehen und mit Mälzls Panharmonikon, für das Beethoven seine Schlacht bei Vittoria entwarf, vorübergehend schon einmal in die Musikgeschichte eintraten, haben im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts eine ungeahnte Entwicklung erlebt. Während ein Jahrhundert lang solche Instrumente immer nur mittels einer Stiftwalze ein einziges Musikstück spielen konnten, begann mit dem Augenblick, wo man auswechselbare Bestandteile zur Wiedergabe beliebig vieler Stücke konstruieren lernte, ein mächtiger Aufschwung, der uns etwa seit der Jahrhundertwende sogar die subtile Wiedergabe künstlerischen Spieles und Gesangs im Mignon-Reproduktionsklavier und im Phonographen ermöglicht hat. Damit ist die Zeit endgültig vorbei, wo der Komponist und Verleger ernster Musik verachtend auf die Musikwerkindustrie als auf eine nicht ernst zu nehmende Art der Musikpflege herabsehen konnte. Auch die wirtschaftlichen Werte, die heute im Betriebe dieser Industrie umgesetzt werden, haben eine solche Höhe erreicht, daß diese Art Kunstübung einen nicht mehr wegzudenkenden Faktor im Musikleben der Gegenwart bildet. So hat sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts denn auch die Gesetzgebung mit der Musikwerkindustrie und ihrer Einordnung in das noch im Ausbau begriffene System des Urheberrechts befassen müssen. Das Urheberrechtsgesetz von 1870 erwähnte die mechanischen Instrumente überhaupt noch nicht. Unter seiner Herrschaft stellte sich deshalb die Rechtsprechung in Deutschland auf den allein rich-

[1] Wir entnehmen diesen Aufsatz mit freundlicher Bewilligung des Verfassers aus dessen im Verlage von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig erscheinendem Werke „Recht und Tonkunst, eine gemeinverständliche Einführung in das musikalische Urheber- und Verlagsrecht." Die Aufsätze auf diesem Gebiete, die Herr Dr. Freiesleben bisher in der „N. M.-Z." veröffentlicht hatte, werden unseren Lesern in gutem Andenken geblieben sein.

tigen Standpunkt, daß die Vervielfältigung eines geschützten Werkes mittels Uebertragung auf Notenrollen, Schallplatten und andere auswechselbare Bestandteile eines mechanischen Apparates ohne Erlaubnis des Urhebers wie jede andere Vervielfältigung als unzulässig anzusehen sei. Das Gesetz vom 19. Juni 1901 brachte hierin, indem es jene Vervielfältigungen größtenteils für erlaubt erklärte, eine radikale Aenderung, die jedoch wieder durch die am 9. September 1910 in Kraft getretenen Ausführungsbestimmungen zur revidierten Berner Uebereinkunft vom 22. Mai 1910 abgelöst wurde. Die Wirkung dieses Schwankens von einem Extrem ins andere wurde noch dadurch verstärkt, daß das Gesetz von 1910 nicht mit seinem Inkrafttreten unbeschränkte Geltung erlangt hat, sondern auf die vorher entstandenen Werke nur teilweise Anwendung findet. Es besteht also hinsichtlich der mechanischen Instrumente gegenwärtig ein doppelter Rechtszustand, so daß wir zunächst die einschlägigen Vorschriften des Gesetzes von 1901, sodann die neuen Bestimmungen von 1910 erläutern und schließlich das Anwendungsgebiet beider gegeneinander abgrenzen müssen.

I. Die Vorschriften des Gesetzes von 1901.

Das Gesetz von 1901 ging bei Regelung des Urheberschutzes gegenüber den mechanischen Instrumenten darauf aus, einen Mittelweg zu finden, der einerseits der Entwicklung der Musikwerkindustrie möglichst freie Bahn schaffte, ohne andererseits die Interessen der schaffenden Künstler über das nötige Maß hinaus zu beeinträchtigen. Zu einem allgemeinen Schutz der Urheber gegen die mechanische Benutzung ihrer Werke konnte man sich nicht entschließen, weil nach damaliger Ansicht der deutschen Industrie der Wettbewerb mit den ausländischen Staaten, in denen größtenteils ein solcher Schutz nicht bestand, allzusehr erschwert worden wäre, wenn man die Benutzung geschützter Werke in jedem Falle von der natürlich nur gegen Entschädigung zu erlangenden Genehmigung der Autoren abhängig gemacht hätte. Deshalb erklärte das Gesetz in § 22 grundsätzlich die Vervielfältigung eines erschienenen Werkes der Tonkunst durch Uebertragung auf feste oder auswechselbare Bestandteile von Instrumenten, welche zur mechanischen Wiedergabe von Musikstücken dienen, ohne Einwilligung des Urhebers für zulässig. Zugleich versuchte man aber dabei den Interessen der Tonkünstler dadurch entgegenzukommen, daß die künstlerisch höher stehende Reproduktion, welche naturgemäß allein mit der Wiedergabe durch menschliche Tätigkeit einen Vergleich aushalten und dadurch den Absatz der Musikalien und die Ausnutzung des Aufführungsrechts beeinträchtigen konnte, von dieser allgemeinen Regel ausgenommen werden sollte. Das Gesetz brachte dies in einer nicht ganz glücklichen und ihren Zweck schließlich größtenteils verfehlenden Weise zum Ausdruck durch die sogenannte Pianolaklausel, wonach die Vervielfältigung unstatthaft sein sollte für solche auswechselbare Bestandteile, „durch die das Werk hinsichtlich der Stärke und Dauer des Tones und hinsichtlich des Zeitmaßes nach Art eines persönlichen Vortrags wiedergegeben werden kann". Die Rechtsprechung des Reichsgerichts folgerte nun leider aus dieser Formulierung, daß die Ausnahmebestimmung nur auf sogenannte einwirkungsfähige Instrumente bezogen werden dürfe, bei denen der das Instrument betätigende Spieler nach freier Willkür in metrischer und dynamischer Beziehung (durch Ritardieren und Beschleunigen, durch Pedalgebrauch, durch Regelung des Stärkegrads im allgemeinen wie durch Hervorheben von Diskant oder Baß) den Vortrag beeinflussen kann; dagegen sollten nach Ansicht des Reichsgerichts Instrumente, die ohne Einwirkung eines Spielers ganz selbsttätig eine nach Art eines persönlichen Vortrags nuancierte Wiedergabe hervorbringen, nicht als unter jene Vorschrift fallend angesehen werden. Diese Auslegung, die am Wortlaut kleben blieb, indem sie aus der Wendung „wiedergegeben werden kann" statt „wiedergegeben wird" den Schluß zog, das Gesetz habe hier nur Instrumente gemeint, auf denen man nach Willkür künstlerisch oder auch unkünstlerisch vortragen könne, während das Gesetz mit jenen Worten offensichtlich alle Instrumente gemeint hatte, durch die eine Wiedergabe nach Art eines künstlerischen Vortrags ermöglicht wird, wurde mit Recht allseitig angegriffen; sie ist aber vom höchsten Gerichtshof trotzdem festgehalten worden, obschon sie den Zweck jener Klausel nahezu ins Gegenteil verkehrte und die Wirkung hatte, daß gerade für die künstlerisch am höchsten stehenden und demnach die Interessen der Urheber am meisten schädigenden Reproduktionsarten — also die der Willkür des Spielers entzogene Wiedergabe auf Instrumenten von der Art des Mignon-Reproduktionsklaviers und auf dem zu außerordentlicher Vollkommenheit gediehenen Grammophon — die Benutzung aller geschützten Werke freigegeben wurde, während nur die im Range wesentlich tiefer stehenden Phonolas und ähnliche „einwirkungsfähige" Instrumente, die nie ganz einen persönlichen Künstlervortrag ersetzen und höheren ästhetischen Ansprüchen genügen können, in der Benutzung geschützter Werke der Einwilligung des Urhebers unterworfen wurden.

Von dem kleinen Kreis der einwirkungsfähigen Instrumente abgesehen hatte also die Musikwerkindustrie unter dem Gesetz von 1901 eine goldene Zeit völliger Freiheit, die nur dadurch beschränkt wurde, daß dem Wortlaut des Gesetzes entsprechend die ganze Bestimmung als nur auf Werke der Tonkunst, nicht aber auf solche der Literatur anwendbar anerkannt wurde, so daß auch ein vertonter Text nur mit Genehmigung seines Urhebers zur Wiedergabe auf mechanischen Instrumenten benutzt werden durfte. Wider seinen Willen hatte der Deutsche Reichstag hier doch einmal den Erben Wagners ein wertvolles Geschenk gemacht, denn da keine Stücke aus seinen Werken mit der zum Verständnis unentbehrlichen Dichtung zugleich benutzt werden durften, konnte die Schallplatten-Industrie mit seinen Werken, die sonst eine Goldgrube für sie gewesen wären, verhältnismäßig wenig anfangen.



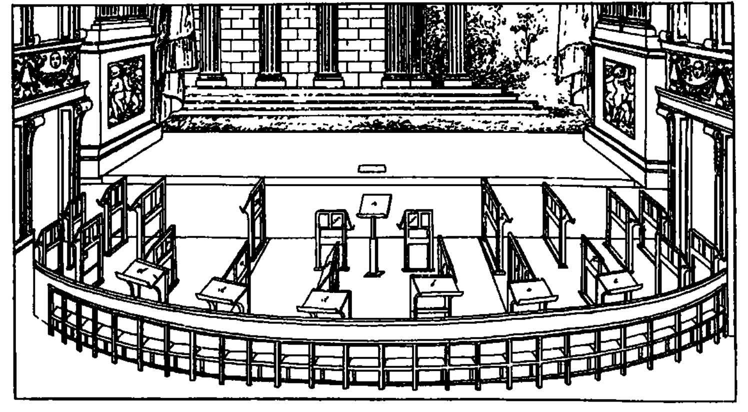
„Zum goldenen Mondschein." (Am Glacis, Alte Wieden Nr. 102.) Hoftrakt des Hauses, Wohnung Schwinds und seiner Brüder 1819 bis 1826. Unbezeichnetes Aquarell. Exzellenz Geheimrat Ludwig Wrba, Wien.

Soweit die Benutzung geschützter Musikstücke nach den Vorschriften des Gesetzes von 1901 ohne weiteres erlaubt war, war auch die Benutzung der hergestellten Vorrichtungen zu öffentlichen Aufführungen ohne Einschränkung gestattet. Nach dem Gesetz durften aber bei der Uebertragung auf die mechanische Vorrichtung an dem Musikstück keinerlei Aenderungen vorgenommen werden, mit Ausnahme von Transpositionen, Herstellung von Auszügen und solchen Veränderungen, welche durch die Uebertragung auf die Vorrichtung selbst bedingt waren. Endlich war eine genaue Quellenangabe, d. h. Nennung von Titel und Autornamen auf jedem Exemplar vorgeschrieben.

II. Die Vorschriften des Gesetzes von 1910.

Nur eine kurze Reihe von Jahren erfreute sich diese Regelung der mechanischen Benutzungsrechte ihrer Geltung. Mit Recht wurde gegen diese Bestimmungen, die ihrem Endergebnis nach die schaffenden Tonkünstler der Musikwerkindustrie gegenüber doch so gut wie rechtlos machten, Sturm gelaufen; und nachdem zufolge der auf Deutschlands Initiative hin im Jahre 1908 zustande gekommenen Revision der Berner Uebereinkunft die dieser angehörigen ausländischen Staaten sich zu grundsätzlicher Anerkennung der Autorenrechte auch gegenüber der Benutzung für mechanische Instrumente bereitgefunden hatten, hielt man auch in Deutschland die Gefahr der ausländischen Konkurrenz gegenüber der erstarkten deutschen Musikwerkindustrie für hinreichend überwunden, um an eine gesetzliche Neuregelung gehen zu können.

Das zur Ausführung der Revidierten Berner Uebereinkunft erlassene deutsche Gesetz vom 22. Mai 1910 stellte nun zunächst einmal unter entsprechender Abänderung der Vorschriften des Gesetzes von 1901 fest, daß das Urheberrecht grundsätzlich auch die Uebertragung des Werks auf Vorrichtungen für Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe durch das Gehör dienen, insbesondere auf auswechselbare Scheiben, Platten, Walzen, Bänder und sonstige Zubehörstücke solcher Instrumente mit umfaßt. Fortan soll also



Ein Theaterorchester in Wien zu Schuberts Zeiten.
K. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor. Stich von Franz Stöber, 1821.

grundsätzlich niemand mehr ohne Erlaubnis des Inhabers des Urheberrechts zur Uebertragung eines geschützten Werks der Literatur oder Tonkunst auf solche Vorrichtungen berechtigt sein, so daß jeder Tondichter in der Lage ist, die Benutzung seines Werks für die mechanische Industrie überhaupt zu verbieten. Trotzdem hat das Gesetz wiederum dies ausschließliche Recht des Urhebers durch eine Ausnahmebestimmung eingeschränkt, und zwar durch die ganz neuartige Bestimmung der Zwangslizenz. Diese Vorschrift erschien nötig, um gewisse für die Allgemeinheit und namentlich für schwächere Existenzen in der Musikwerkbranche schädliche Monopolbildungen zu verhindern; denn sobald einmal der Urheber in die Lage versetzt war, seine Rechte für die mechanischen Instrumente durch Vergebung von Lizenzen wirtschaftlich zu verwerten, mußte mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß kapitalkräftige Verwertungsgesellschaften durch Ueberbieten sich in den Alleinbesitz der Lizenzen für alle geschützten Werke setzen könnten. So stellte das Gesetz folgenden Grundsatz auf: Wenn der Urheber eines Werkes der Tonkunst von seiner Befugnis zur Uebertragung des Werks auf mechanische Vorrichtungen überhaupt Gebrauch macht und also auch nur in einem einzigen Falle einem andern die Erlaubnis erteilt, das Werk zum Zwecke der mechanischen Wiedergabe gewerbsmäßig auf solchen Vorrichtungen zu vervielfältigen, so kann jeder Dritte, der im Deutschen Reich seinen Wohnsitz oder eine gewerbliche Niederlassung hat, verlangen, daß ihm gegen eine angemessene Vergütung das gleiche gestattet werde. Die ihm solchergestalt vom Urheber zu erteilende Lizenz erstreckt sich ohne weiteres auf das ganze deutsche Reichsgebiet, ferner aber auch auf solche ausländische Staaten, in denen die mechanische Benutzung überhaupt jedem freisteht, oder nach denen zufolge besonderer Bekanntmachung des Reichskanzlers solche Vorrichtungen auf Grund verbürgter Gegenseitigkeit ausgeführt werden dürfen.

Für Werke der Literatur, deren mechanische Wiedergabe ja natürlich nur auf Sprechmaschinen in Betracht kommt, gilt die Bestimmung der Zwangslizenz an sich nicht. Nur wenn der Dichter eines vertonten Textes dessen mechanische Wiedergabe in Verbindung mit der Musik gestattet, umfaßt die Zwangslizenz auch den Text, so daß der Dichter jedem Dritten die mechanische Wiedergabe des Textes mit der Musik auf Verlangen gestatten muß. Die erste Erlaubnis zur mechanischen Benutzung einer Vokalkomposition kann der Komponist nur im Einverständnis mit dem Textdichter erteilen, selbst bei solchen kleineren Gedichten, die er ohne seine Genehmigung komponieren und drucken lassen darf; ist aber einmal durch die erste erlaubte mechanische Benutzung die Zwangslizenz in Kraft getreten, so ist zur Vermeidung unnötiger Weiterungen im Gesetze vorgesehen, daß der Komponist für deren Erteilung den Dichter mit zu vertreten hat, so daß ein Dritter sich wegen Erlangung der Lizenz nur mit dem Inhaber des Urheberrechts am musikalischen Teil ins Benehmen zu setzen braucht. Er entrichtet auch die Gesamtvergütung für die mechanische Benutzung von Musik und Text nur an den Komponisten, und dieser muß dann dem Textdichter einen angemessenen Teil der Lizenzgebühr herauszahlen.

Die Genehmigung zur mechanischen Benutzung für ein bestimmtes Instrument setzt die Zwangslizenz nicht nur für Instrumente der gleichen Art, sondern für alle mechanischen Instrumente in Kraft. Wer also für Pianola oder Grammophon eine Erlaubnis erteilt hat, muß sie gegen angemessene Vergütung auch dem Fabrikanten von Orchestrions und Drehorgeln geben. Daß dieser Zustand den höheren Interessen der Kunst entspräche, wird niemand behaupten wollen. Es wäre aber praktisch undurchführbar gewesen, die Zwangslizenz etwa nur für Instrumente von gleichem künstlerischem Niveau gelten zu lassen.

Die Befürchtung, daß die Unbestimmtheit des Begriffs der „angemessenen Vergütung" zu vielen Streitigkeiten Anlaß geben würde, scheint sich erfreulicherweise nicht zu erfüllen. Im allgemeinen wird gegenwärtig eine Lizenzgebühr nach Höhe von 5—10 % vom Verkaufspreis jeder einzelnen Rolle, Schallplatte u. dergl. erhoben, und zwar durch Aufkleben der sogenannten Lizenzmarken. Im Streitfalle hat das Gericht die Höhe der Vergütung nach freiem Ermessen, gegebenenfalls auf Grund beigezogener Sachverständigengutachten festzusetzen.

Die Zwangslizenz begründet nicht, wie zur Vermeidung von Mißverständnissen zu betonen ist, ohne weiteres für jeden Dritten das Recht, das Werk für mechanische Vorrichtungen zu benutzen, sondern nur den Anspruch gegen den Urheber auf Erteilung einer dahingehenden Erlaubnis. Wer einfach ein der Zwangslizenz unterworfenes Werk ohne vorherige Einholung dieser Erlaubnis oder unter Mißachtung einer ausdrücklichen, wenn auch unbegründeten Verweigerung dieser Erlaubnis auf mechanische Vorrichtungen überträgt, handelt rechtswidrig und macht sich sogar strafbar. Wem die Erlaubnis seiner Ansicht nach grundlos verweigert wird, der muß erst gerichtlich feststellen lassen, daß der Urheber zur Erteilung der Erlaubnis verpflichtet ist. Zur Vermeidung unnötiger Verzögerungen kann eine solche Feststellung im beschleunigten Verfahren mittels „einstweiliger Verfügung" erfolgen.

Die Erteilung der durch die Zwangslizenz gebotenen Erlaubnis hat durch denjenigen zu erfolgen, der im Besitz des ausschließlichen Rechts zur mechanischen Benutzung ist. Hierbei ist zu beachten, daß bei der Uebertragung des Urheberrechts auf einen Andern oder beim Abschluß eines Verlagsvertrags die mechanischen Benutzungsrechte nur dann auf den Erwerber des Urheberrechts bezw. den Verleger mit übergehen. wenn dies besonders vereinbart wird; andernfalls verbleiben sie dem Urheber. Grundsätzlich hat also der Urheber die Erlaubnis zur mechanischen Benutzung zu erteilen; hat er aber sein Urheberrecht in vollem Umfang einschließlich der Befugnis zur mechanischen Benutzung einem Andern übertragen, so hat nur dieser Andre die Erlaubnis zu erteilen. Das gleiche gilt, wenn der Urheber nicht das volle Urheberrecht, sondern bloß die Befugnis zur mechanischen Benutzung, diese aber in vollem Umfange ohne zeitliche oder örtliche Beschränkungen, einem Andern übertragen hat. Ist dagegen jene Befugnis nur teilweise — also nur auf bestimmte Zeit, für ein bestimmtes Land oder für bestimmte Arten Instrumente — einem Andern übertragen, so bleibt der Urheber selbst allein zur Erteilung der Erlaubnis berechtigt und verpflichtet.

Um den Verkehr zwischen den Komponisten und der Musikwerkindustrie zu vermitteln, ist die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (kurz Ammre genannt) gegründet worden. Die ihr beitretenden Autoren übertragen ihr regelmäßig ohne Einschränkung alle ihre mechanischen Befugnisse, so daß für die ihr angeschlossenen Tonsetzer nur die Ammre die Lizenzen zu vergeben hat. Auch die zur Wahrung

20. December 1823.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Zum Vortheile der Dlle. Emilie Neumann:
(Mit aufgehobenem Abonnement:) Zum ersten Mahle:

Rosamunde, Fürstinn von Cypern.

Großes romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen, von Helmine von Chezy, geborne Freyinn Klencke.
Musik von Herrn Schubert.

Fulgentius, Statthalter von Cypern —	Hr. Rott.
Claribella, seine Tochter — —	Dlle. Eichenhoff.
Alfons, Prinz von Candia — —	Hr. Palmer.
Albanus, Bürgermeister — —	Hr. Klein.
Axa, eine Schifferswittwe — —	Mad. Vogel.
Rosamunde, ihre Pflegetochter — —	Dlle. Neumann.
Dragut, Haupt der Corsaren — —	Hr. Demmer.
Camaloe,) — — —	Hr. Hann.
Lavegnia,) Corsaren — —	Hr. Posinger.
Feramor,) — — —	Hr. Vollkommen.
Der Befehlshaber der Wache des Fulgentius —	Hr. La Roche.
Erster) — — —	Hr. Wille
Zweyter) — — —	Hr. Sandner.
Dritter) Bürger — — —	Hr. Urban.
Vierter) — — —	Hr. Renner.
Fünfter) — — —	Hr. Willax.
Ein Greis — — —	Hr. Mayerhofer.

Hofdamen. Hofherren. Pagen. Gefolge. Bürger. Jäger. Hirten und Hirtinnen.
Die Scene ist auf Cypern.

Preise der Plätze:

	Conv. Mze.		W. W.
Eine Loge	6 fl. — kr.	oder	15 fl. — kr.
Ein gesperrter Sitz im ersten Parterre oder ersten Gallerie	2 fl. — kr.	„	5 fl. 30 kr.
Ein gesperrter Sitz im zweyten Parterre oder zweyten Gallerie	48 kr.	„	2 fl. — kr.
Eintritt ins erste Parterre oder erste Gallerie	42 kr.	„	1 fl. 45 kr.
Desgleichen ins zweyte Parterre oder zweyte Gallerie	30 kr.	„	1 fl. 15 kr.
Desgleichen in die dritte Gallerie	18 kr.	„	45 kr.
Desgleichen in die vierte Gallerie	10 kr.	„	25 kr.

Logen und Sperrsitze sind an der Theaterkasse, Kärnthnerstraße Nr. 1038, nächst dem Kärnthnerthore, im ersten Stock, zu den gewöhnlichen Amtsstunden zu haben.

Freybillete sind heute ungültig.

Cassa-Oeffnung um 5 — Anfang um 7 — Ende um halb 10 Uhr.

Uraufführung der Rosamunde in Wien.
K. und k. Generalintendanz der k. k. Hoftheater in Wien.

der Aufführungsrechte ins Leben getretene Genossenschaft Deutscher Tonsetzer befaßt sich für ihre Mitglieder mit der Vergebung von solchen Lizenzen.

Alle Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe eines Werks, die erlaubterweise auf Grund der Zwangslizenz oder freiwilliger Genehmigung des Berechtigten hergestellt sind, dürfen innerhalb der Länder, in denen sie verbreitet werden dürfen, ohne weiteres auch zu öffentlichen Aufführungen des Werks benutzt werden, ohne daß der Urheber diese verbieten oder eine besondere Entschädigung dafür fordern dürfte. Dadurch tritt nun unter Umständen eine Beeinträchtigung wohlerworbener Rechte Andrer ein. Denn wenn irgend ein Andrer vom Urheber das ausschließliche Aufführungsrecht erworben hatte und nun der Urheber einem Dritten die mechanische Benutzung gestattet, so wird die Ausschließlichkeit des dem Andern übertragenen Aufführungsrechts dadurch geschmälert, daß nun jeder Erwerber einer mechanischen Vorrichtung damit das Werk öffentlich aufführen darf. Um hierfür einen Ausgleich zu schaffen, bestimmt das Gesetz, daß in diesem Falle der Urheber dem Inhaber des ausschließlichen Aufführungsrechts einen angemessenen Teil der empfangenen Lizenzgebühren herauszuzahlen hat.

Wer auf Grund der Zwangslizenz das Recht zur mechanischen Benutzung eines Werks erlangt hat, darf es natürlich nur hinsichtlich des Werkes selbst ausüben. Er darf also nicht den individuellen persönlichen Vortrag eines Künstlers, der in der von einem Andern aufgenommenen Notenrolle oder Schallplatte fixiert ist, nachahmen, denn dieser Vortrag ist nach dem Gesetz wie die selbständige Bearbeitung eines Werks gegen unerlaubte Vervielfältigung geschützt; vielmehr darf er nur das Werk selbst neu in beliebiger Weise für mechanische Vorrichtungen aufnehmen und vervielfältigen.

Hinsichtlich der Zulässigkeit von Aenderungen und der Pflicht zur Quellenangabe sind die bereits dargelegten Vorschriften des Gesetzes von 1901 auch für die auf Grund der Zwangslizenz hergestellten Vorrichtungen in Kraft geblieben.

III. Die Uebergangsvorschriften.

Es war leider mit Rücksicht auf die Interessen der Musikwerkindustrie nicht möglich, die neuen Gesetzesvorschriften sofort für alle existierenden Werke der Tonkunst an Stelle der früher geltenden in Kraft zu setzen. Denn die Fabriken, die vor 1910 ungehindert die ganze erschienene Literatur für ihre Zwecke benutzen durften, und zu diesem Zwecke zahllose wertvolle Vorrichtungen (Schablonen, Matrizen usw.) hergestellt hatten, wären unheilbar geschädigt worden, wenn durch die plötzliche unbeschränkte Einführung der neuen Vorschriften diese Vorrichtungen unverwertbar geworden wären. Man mußte sich deshalb zu einer Uebergangsvorschrift entschließen, wonach alle Werke der Tonkunst, die vor dem 1. Mai 1909 nachweislich überhaupt einmal erlaubterweise, d. h. auf Grund der damals für die nichteinwirkungsfähigen Instrumente bestehenden allgemeinen gesetzlichen Befugnis, für Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe benutzt worden sind, dauernd unter dem bisherigen Rechte bleiben und also auch fernerhin unbeschränkt und ohne Pflicht zur Zahlung einer Lizenzgebühr für alle mechanischen Instrumente mit Ausnahme der einwirkungsfähigen benutzt werden dürfen. Man wählte, obwohl das Gesetz erst am 9. September 1910 in Kraft trat, als Stichtag den 1. Mai 1909, um zu verhindern, daß in der Zwischenzeit noch schnell recht viele bisher unbenutzte Werke einer mechanischen Benutzung unterzogen und so dem Herrschaftsbereich des neuen Gesetzes entrückt würden. Nur diejenigen Werke also, die vor dem 1. Mai 1909 niemals für nichteinwirkungsfähige Instrumente benutzt worden sind, und natürlich auch alle erst nach diesem Zeitpunkt erschienenen Werke, bei denen dies ohnehin ausgeschlossen ist, treten unter die Herrschaft der neuen Bestimmungen. Die gesamte Musikliteratur zerfällt demnach in zwei große Gruppen, von denen hinsichtlich der mechanischen Benutzung die eine dem alten Gesetz von 1901, die andere den neuen Bestimmungen von 1910 untersteht. Dieser Zwiespalt wird noch Jahrzehnte dauern, so lange nämlich, bis die letzten der ersten Gruppe angehörigen Werke frei geworden sind. Zu welcher Gruppe ein bestimmtes Werk gehört, ist für den einzelnen natürlich schwer festzustellen, doch führen die genannten beiden Anstalten hierüber möglichst genaue Register und erteilen jedem Interessenten Auskunft.

Eine eigentümliche Mittelstellung nehmen die Werke ein, die nicht vor dem 1. Mai 1909, sondern zwischen diesem Zeitpunkt und dem Inkrafttreten des neuen Gesetzes (9. September 1910) auf Grund der zu dieser Zeit nach dem alten Recht noch bestehenden allgemeinen Benutzungsfreiheit erstmalig zur Herstellung mechanischer Vorrichtungen für nichteinwirkungsfähige Instrumente verwendet worden sind. Diese Werke sind grundsätzlich vom 9. September 1910 ab dem neuen Gesetz unterstellt und dürfen also für mechanische Zwecke nur dann benutzt werden, wenn der Urheber freiwillig oder auf Grund der seitdem entstandenen Zwangslizenz seine Erlaubnis dazu gibt. Nur insofern besteht für sie eine Ausnahme, als die bis zum Inkrafttreten des Gesetzes hergestellten Schablonen, Formen, Matrizen und sonstigen Herstellungsvorrichtungen, die zur Vervielfältigung eines solchen Werkes dienen, noch während einer Nachfrist von 6 Monaten, also bis 9. März 1911, zur Herstellung von Schallplatten und anderen mechanischen Vorrichtungen benutzt werden durften. Die Verbreitung der innerhalb dieser Frist hergestellten Vorrichtungen ist ebenso wie ihre Benutzung zu öffentlichen Aufführungen auch fernerhin zulässig, begründet jedoch nicht die Zwangslizenz.

Außerordentlich kompliziert gestalten sich die Uebergangsvorschriften für die einwirkungsfähigen Instrumente. Diese sind nach dem Gesetze von 1910, wie schon erwähnt, den nichteinwirkungsfähigen vollkommen gleichgestellt, doch beschränkt sich diese Gleichstellung auf diejenigen Werke der Tonkunst, die erst nach dem 9. September 1910 entstanden sind. Hinsichtlich der vor diesem Zeitpunkt vollendeten Werke ist folgendes zu unterscheiden: Hatte der Urheber einem Andern sein Recht zur Benutzung für einwirkungsfähige Instrumente — entweder für sich allein oder in Verbindung mit der Uebertragung des Urheberrechts überhaupt — übertragen, so bleibt das Werk gegenüber den einwirkungsfähigen Instrumenten nach Maßgabe des früheren Gesetzes geschützt; die Benutzung für solche ist also nach wie vor an die Einwilligung des Berechtigten gebunden, auch wenn es gegenüber den nichteinwirkungsfähigen Instrumenten der Zwangslizenz unterliegt. Hatte der Urheber dagegen eine solche Uebertragung nicht vorgenommen, sondern war zur Zeit des Inkrafttretens des Gesetzes noch selbst Inhaber jenes Rechts, so tritt das Werk unter das neue Recht und unterliegt also der Zwangslizenz auch gegenüber den einwirkungsfähigen Instrumenten, sobald der Berechtigte eine Erlaubnis zur Benutzung für ein mechanisches Instrument irgendwelcher Art erteilt. Eine vor dem 9. September 1910 erteilte Erlaubnis zur Benutzung für einwirkungsfähige Instrumente begründet jedoch die Zwangslizenz nicht.

Vom Stuttgarter Musikleben.

Zaghaft und zögernd war man im Herbste, zu Beginn der so jäh unterbrochenen „Saison", an die Frage der öffentlichen Musikpflege im Kriege herangetreten. Es schien, als ob auch gar kein Vertrauen unter den Konzertveranstaltern, den Leitern der Oper, den Künstlern selber zur Möglichkeit, ein geregeltes Programm abzuwickeln, vorhanden sei. Unter der Flagge der „Wohltätigkeitskonzerte" wagten sich schließlich die Träger prominenter Namen hervor. So gab *Max Pauer* drei Klavierabende (Beethoven, Brahms, Schubert), die so starken Besuch und so viel Beifall fanden, wie nur je in Friedenszeiten. Der eine Name *Beethoven* genügte, um eine große andächtige Gemeinde zu versammeln. Das Publikum ermutigte durch seine außerordentlich rege Teilnahme an Konzerten mit guter edler Musik die Künstler, zeigte ihnen wieder, daß im deutschen Volke die Musik doch mehr als bloße Unterhaltung, daß unsere Kunst eine Herzenssache sei. Nicht zuletzt kam das in den vielen Kirchenkonzerten zum Ausdruck, die geradezu überlaufen wurden. Die Wechselwirkung blieb nicht aus; mehr und mehr betraten die Konzertgeber, Geiger, Klavierspieler, Sänger wieder das Podium, und je mehr Konzerte gegeben wurden, desto stärker schien das Bedürfnis danach zu werden. Leider hatte man es in Stuttgart vergessen, daß die Musiker, die Leute also, die die Befriedigung dieses Bedürfnisses ermöglichten, auch noch da waren, daß sie ein Recht zur Existenz hätten; daß es nicht mit den Erfordernissen der Gerechtigkeit zu vereinbaren sei, von den Künstlern materielle Opfer im Interesse der Kriegs-Wohltätigkeit anzunehmen; ja, man hatte manchesmal beinahe den Eindruck, als ob diese Opfer als ganz selbstverständlich angenommen, beinahe verlangt wurden, als moralische Rechtfertigung der künstlerischen Betätigung. Wir wollen nicht von jenen reden, denen die Kunst als ein gewisses sündhaftes Begehren gilt. Aber nicht gering ist die Zahl derer, für die die Beschäftigung mit der Kunst unter den Begriff des reinen Vergnügens, des „Amüsements" fällt. Vor allem das Theater. Die Meinungsäußerungen in den Tageszeitungen zwischen Hoftheaterintendanz, die die Aufrechterhaltung der vor dem Kriege eingegangenen Abonnements forderte, und einem Teil des Publikums, der diese Forderung als unerhört bekämpfte, redeten eine gar deutliche Sprache. Aber die Intendanz blieb fest und — die Oper war gerettet.

Unsere Stuttgarter Oper ist zurzeit sehr gut, wenn auch der Krieg uns einige Kräfte, so den Tenor *Ritter* (hoffentlich bloß vorübergehend), entzogen hat. Die offene Baritonfrage wurde noch erschwert dadurch, daß *Hermann Weil* es vorzog, Deutschland auch in diesem Jahr zu verlassen und dem Publikum der Metropolitan-Oper seine Kräfte zur Verfügung

zu stellen. Es scheint ihm das allerdings etwas übel genommen zu werden! Die „Abschiedsgrüße“ der Stuttgarter Kritik waren nicht zu freundlich. Wir haben keinen Bariton, der das Heldenfach ausreichend durchführen könnte. Herr *Karl Leydström* ist stimmlich leider für einen Walküren-Wotan nicht ganz ausreichend. Von neu engagierten Kräften ist der Tenor *Karl Oestvig* hervorzuheben, ein begabter junger Mann mit sehr schönen Stimmitteln; bis jetzt noch ohne Tenormanieren; als Darsteller natürlich noch nicht fertig, aber durch die unverdorbene Art seines Empfindens sympathisch. Ein Tenor, dem, wenn er nicht durch hohe Agentenangebote und dergl. verwirrt wird, eine Zukunft, und zwar eine künstlerische, bevorsteht. Wer mit etwa 25 Jahren so den Raoul in den Hugenotten zu singen weiß, gehört zu den Berufenen, vielleicht zu den Auserwählten. Die Hugenotten wurden neu einstudiert gegeben, der fünfte Akt war dem Original näher gebracht, was die Wirkung des durch seine überwiegende Vorzüge bedeutsamen Werkes vertiefte. Das Märlein von dem abgetanen Meyerbeer sollte nun verschwinden. Die Genialität dieses Musikers läßt uns manches Ungenießbare des „Genres“ der großen Oper vergessen. Zweimal war der „Ring des Nibelungen“ mit eigenen Kräften, einmal unter Hofkapellmeister *Band*, das andere Mal unter Hofkapellmeister *Drach*. Als einzige Novität kam *Humperdincks* verunglückte „Marketenderin“ heraus, die durch einen patriotischen Effektschluß (mit einem „zeitgemäßen“ Epilog des Textdichters Robert Misch) gerettet wurde. Natürlich hielt sich dies Werk nicht auf dem Repertoire. Von Neueinstudierungen seien weiter Fra Diavolo, Fledermaus, Zigeunerbaron genannt. Daß die „heitere“ Kunst heute bevorzugt wird, hat seine tieferen Ursachen. Carmen wird viel gegeben, ebenso die italienische Oper Verdis und Rossinis Barbier. Andere ausländische Opern wurden nicht gegeben. Mozart mit Don Juan und Figaro, einer vorbildlichen Aufführung in der bildlichen Darstellung durch Professor Pankok (unserem Mozart-Maler), dann Lortzing, Weber, Nicolai, Kreutzer (Nachtlager neu einstudiert) sind neben Richard Wagner, der an der Spitze marschiert, die Hauptvertreter der deutschen Oper. Den tiefsten Eindruck von allem machte in dieser Zeit auf mich der Fidelio. Von Strauß erfreut sich der Rosenkavalier steigender Beliebtheit, auch die Ariadne steht auf dem Repertoire. Die Spielleitung hat bis auf wenige Ausnahmen *Emil Gerhäuser*. *Felix Decken*, unser ausgezeichneter Mime, leitet die kleineren Opern. Als neue Sängerin zu unsern zum Teil hervorragenden ist *Helene Wildbrunn* (Hochdramatische) gekommen. Die schöne Stimme vereinigt in sich Wärme und Beseeltheit des Ausdrucks, es ist innerlich, was diese Sängerin, die sehr schnell das Stuttgarter Publikum gewonnen hat, uns bietet. Eine routinierte Sängerin von Qualität ist *Rhoda v. Glehn*, die anfänglich weniger günstige Eindrücke rasch in gute zu verwandeln wußte.

Nach dieser kurzen Opern-Uebersicht einiges über die Stuttgarter Konzerte. Die erste Körperschaft, die keine Aufführungen für das Rote Kreuz usw. veranstaltete, sondern für ihre eigene Kasse, war die Hofkapelle. Die acht Konzerte (warum nur acht, da der Zulauf so groß ist?) stehen unter *Erich Bands* Leitung. Der erste Beethoven-Abend war schon vorher ausverkauft, ebenso das Konzert mit *Soomer*, *Backhaus*, *Helene Wildbrunn* als Gästen zum Geburtstage des Königs, an welchem Tage das Königspaar zum erstenmal seit der feierlichen Eröffnung der Kriegsspielzeit das Theater wieder betrat. (Die Konzerte finden im Großen Hause statt, die Säle sind Lazarette geworden.) Mit einem patriotischen Programm (Männerchöre, Märsche vom alten Fritz) hatte Hofkapellmeister Band kein Glück; um so schöner war ein Programm Bach (a moll-Konzert für Violine). Alceste-Ouvertüre, Sinfonie concertante für Violine und Viola in Es dur mit Orchester von Mozart, ein wundervolles Werk, Fünfte Symphonie. Die Soli spielten Konzertmeister Wendling (Landsturmfeldwebel) und Philipp Neeter. Band geht leider in seinen Programmen über eine gewisse gemäßigte Linie nicht hinaus. Er dirigiert auch den Verein für klassische Kirchenmusik, in dem er unter anderem das etwas gewagte Experiment machte, Mozarts Requiem und das von Brahms hintereinander aufzuführen. Kirchliche Dauermusik! Drach leitete eine Aufführung der Schöpfung im Hoftheater. — Schlimm ist es mit Kammermusik bestellt. Die Böhmen waren einmal zu Gast; dann gab das Neue Stuttgarter Trio (Kessissoglu, Akimoff, Donndorf) bis jetzt einen beifällig aufgenommenen Abend. *Pauer* und *Wendling* veranstalteten zwei hervorragend schöne Sonaten-Abende; Straußens Es dur-Sonate für Violine und Klavier wurde so vollendet gespielt, daß es einem erst völlig aufging, was für ein prächtiges Stück dies Jugendwerk ist. Beide Künstler brachten auch einen *Reger* (!). Es schien ja fast, als sollte die ganze neue Musik als den Empfindungen des deutschen Volkes nicht entsprechend in Acht und Bann getan werden! Der „Württ. Bachverein“ veranstaltete einen Kantaten-Abend, der wiederholt wurde, und einen Trauergottesdienst für den gefallenen *Adolf Benzinger*, den schon das Konservatorium in einer schönen Gedächtnisfeier geehrt hatte. Der „Neue Singverein“ setzte einen schlichten, fast zu schlichten geistlichen Musikabend und als größeres Werk Sgambatis Requiem auf das Programm. — Der „Württ. Goethe-Bund“ hatte großen Zulauf zu seinen Volkskonzerten, trotzdem die Programme diesmal nicht gleichwertig waren. Der Abend: Vaterlands- und Soldatenlieder war gut. Das neu gegründete Stuttgarter Oratorien-Quartett (*Emma Tester*, *Meta Diestel*, *Hermann Ackermann*, *Ludwig Feuerlein*) führte sich mit einem Brahms-Abend vielversprechend ein. — Reine „Solistenkonzerte“ gibt es diesmal weniger. Man bezeichnet diese Abnahme allgemein als ein gutes Zeichen. Warum will man aber z. B. den jungen Künstlern, die ja noch nicht vollkommen sein können, den einzigen Weg zur Oeffentlichkeit versperren? Diese Konzerte, ob nun immer erfreulich oder nicht, gehören zur Physiognomie des Musiklebens einer Großstadt. Es war uns z. B. interessant, ein Geigentalent wie *Ebba Hjertstedt* kennen zu lernen. Der hochbegabte Schweizer Pianist *Edwin Fischer* entwickelt sich rasch zur eigenen Persönlichkeit; seine Variationen für zwei Klaviere (Pauer) über Haydns Melodie (Gott erhalte) sind geistvoll und reich an Wirkungen. *Burmester* war zweimal da (also einmal zu viel), Backhaus gleich dreimal. Er ist ein Klavierspieler ersten Ranges und keineswegs einseitig. Guten Erfolg hat auch im Konzertsaal *Georg Meader* von der Hofoper. Von Stuttgarter Solisten sei noch *Helge Lindberg* hervorgehoben. *Hilda Saldern* wird einige stimmliche Unausgeglichenheiten sicher noch ablegen. Der neue „Konzert-Verein“ konnte sein ausgedehntes Programm nicht einhalten. Die Verwirklichung des neuen Kaim-Orchesters mußte des Krieges wegen unterbleiben. Die Solisten-Abende, wobei die Stuttgarter zum erstenmal eine Cahier, Bosetti, einen Slezak, Ignaz Friedmann im Konzertsaal zu hören bekamen, wurden jedoch durchgeführt, und zwar mit viel Erfolg. Das wären so in großen Zügen Eindrücke von der Stuttgarter Spielzeit in Oper und Konzert während des Krieges. Das eine steht fest: es hat sich ein wirkliches Bedürfnis nach Musik auch hier kundgetan; die Musik ist heute die volkstümlichste, allgemeinste Kunst. Das hat auch diese schwere Zeit gelehrt. *O. K.*

Neuaufführungen und Notizen.

— Im *Kieler* Stadttheater hat das zweiaktige Musikdrama „Die Liebe des Bersagliere“ von *Max Wiese* (Berlin) die Uraufführung erlebt.

— *Max Marschalk* schreibt eine Bühnenmusik zu Hauptmanns Komödie „Schluck und Jau“, die vom Deutschen Theater in *Berlin* vorbereitet wird.

— In *Wien* haben für *Karl Goldmark* der Wiener Tonkünstlerverein sowie das Wiener Hofoperntheater Gedenkfeiern veranstaltet, als Mustervorstellung brachte die Hofoper „Das Heimchen am Herd“.

— Die *Wiener* Volksoper hat unter persönlicher Leitung des Komponisten das einaktige Märchenspiel „In Knecht Ruprechts Werkstatt“ von *Wilhelm Kienzl* als Uraufführung herausgebracht.

— Die tschechische Erstaufführung von Richard Wagners Nibelungenring soll im tschechischen Nationaltheater in *Prag* stattfinden. Die Uebersetzung rührt von Heroslav Maschek und Karl Novak her.

— *Erich Wolfgang Korngold* hat ein neues Werk geschrieben, ein Musiklustspiel, das sich „Der Ring des Polykrates“ betitelt.

— „Der Kompaß“ betitelt sich eine Oper, die *Felix Nowowieski* fertiggestellt hat.

— Am Scalatheater in *Mailand* ist „Rheingold“ von Wagner seit Eröffnung der Saison (Ende Dezember) bereits 14mal aufgeführt worden. Maestro *Marinuzzi* von Venedig dirigierte die Oper. Damit ist die Scala aus der Reihe der Opern getreten, die deutsche Werke nicht geben.

— Einen neuen Männerchor „Deutscher Heerruf“, Text von M. Hohenester, Musik von *A. von Othegraven* (Köln), wird der Berliner Lehrergesangverein zur Uraufführung bringen. Auch in Kassel und Hamburg ist das Stück angenommen.

— In *Monte Carlo* hat die Opernsaison begonnen. Der Ertrag einer Reihe der Vorstellungen ist für die französische Kriegsfürsorge bestimmt. An der Spitze des Opernensembles steht *Caruso*, der dafür eigens aus Amerika herüberkommt.

— *Max Bruch* hat ein kleines Chorwerk „Heldenfeier“ op. 88a (für gemischten Chor und großes Orchester) beendet. Der Text stammt von seiner Tochter Margarethe Bruch.

— *Walter Niemanns* „Rheinische Nachtmusik“ für Streichorchester und Hörner, op. 35, ist in *Leipzig* und *München* aufgeführt worden.

— Im vierten *Mainzer* Symphoniekonzert hat ein „Symphonischer Epilog auf den Tod deutscher Helden“ von L. Windsperger unter Gorters Leitung die Uraufführung erlebt.

— In *Koburg* hat zugunsten des Roten Kreuzes und der Kriegerfürsorge im Herzogtum Koburg ein Künstler-Konzert stattgefunden, das *Siegfried Wagner* dirigierte. Mitwirkende

waren die verstärkte Meininger Hofkapelle; Herr Siegfried Wagner, Bayreuth; Frau Dr. Miekley-Kemp; Herr Vernon Stiles, Bayreuth und die Koburger Sängervereinigung. Das Programm brachte nur Werke von Liszt, Richard Wagner und Siegfried Wagner. Von diesem den „Fahnenschwur“, Männerchor mit Orchester, „dem deutschen Heer und seinen Führern in begeisterter Dankbarkeit gewidmet“, und „Sonnenflammen“: Gesang der Iris.

— Von *Karl Hasse* in Osnabrück hat Prof. Straube in *Leipzig* jüngst eine Orgelsonate zum erstenmal aufgeführt. Hasse hat auch ein symphonisches Orchesterwerk über das Thema „Prinz Eugen“ vollendet.



— *Schubertiana.* Wir haben unseren Lesern schon wiederholt von einem Buche erzählt, das wertvolle und reizende Dokumente unseres Franz Schubert in sich vereinigt. Das ganze Werk ist bei *Georg Müller* (München) erschienen und heißt Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, herausgegeben von *Otto Erich Deutsch.* Der dritte Band davon: *Schuberts Leben in Bildern* enthält nun eine Sammlung von allen möglichen Bildern, die sich auf Schuberts Leben beziehen, und wir bringen heute wiederum einige davon zur Ansicht. Da ist zunächst das Bild der Komtessen Karoline und Marie Esterházy (mit ihrem Bruder Albert), das Johann Schindler um 1820 gemalt hat. Die Beziehungen Schuberts zur gräflichen Familie, bei der er als Hausmusiklehrer in den Sommermonaten 1818—1824 auf dem Landsitze Zelesz in Ungarn weilte, sind bekannt. Bei diesem Aufenthalte lernte er auch die ungarischen Weisen kennen, die er uns in der einzig-artigen künstlerischen Form vermittelt hat. — Originell sind die Vignetten zu Ausgaben Schubertscher Werke. In unserem Buche findet sich eine ganze Reihe davon. Wir geben zwei wieder, eine zum „Hochzeitsbraten“, von welchem komischen Terzett außer dem Fachmann wohl kaum jemand mehr etwas wüßte; dann die Illustration zum Erlafsee, Gedicht von Johann Mayrhofer, mit Musik begleitet von Franz Schubert. Sehr bedeutend ist diese Begleitung gerade nicht. Noch ein paar Gebäude, die sich auf unsern Franz Schubert beziehen. Das nüchterne Sterbehaus in der Kettenbrücke in Wien ist vom idyllischen Geburtshaus des Meisters grundverschieden. Das Haus „Zum goldenen Mondschein“ war 7 Jahre lang die Wohnung der Brüder Schwind. Welch eine Romantik, was könnten diese alten Steine alles erzählen. Interessant ist der Theaterzettel der Uraufführung zur Rosamunde, Musik von Herrn Schubert! Heute sind nur noch die Ouvertüren, die Ballettmusik und die Romanze allgemein bekannt und beliebt. Perlen Schubertscher Musik! Der Orchesterraum des berühmten Kärntnertor-Theaters. Das Orchester war auch zu dieser Zeit nicht klein, der Raum ist elegant; man möchte es fast bedauern, daß wir heute für alle Opernaufführungen das verdeckte und versenkte Orchester haben.

— *Genossenschaft contra Verleger.* Unter diesem Kennwort hatten wir in voriger Nummer das Kammergerichtsurteil im bekannten Prozesse veröffentlicht. Die durch die Presse gehende Fassung der Notiz war recht durchsichtig dahin abgefaßt, daß das Reichsgericht an der Entscheidung zu Ungunsten der Genossenschaft auch nichts mehr ändern könne. Dann war noch von vorläufiger Vollstreckbarkeit usw. die Rede. Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer veröffentlicht daraufhin eine Berichtigung, die wir wegen des allgemeinen Interesses unseren Lesern ebenfalls mitteilen wollen: „Unrichtig in dieser Notiz ist die Bemerkung, auch eine Reichsgerichtsentscheidung könne die Lage der Dinge kaum noch ändern, da das Reichsgericht bei einer etwaigen Revision des Urteils an die sachlichen Feststellungen der Vorinstanz gebunden sei. Es handelt sich hier nämlich gar nicht um tatsächliche Feststellungen, sondern um eine reine Rechtsfrage, nämlich darum, ob die von der Genossenschaft mit den Bezugsberechtigten geschlossenen Verträge, die seinerzeit die Billigung des Preuß. Ministeriums gefunden haben, wegen der Kündigungsklausel unwirksam sind oder nicht. Gerade solche reine Rechtsfragen unterliegen aber der Nachprüfung durch das Reichsgericht. Sie sind das eigentliche Gebiet der Tätigkeit des Reichsgerichts. Was die vorläufige Vollstreckbarkeit des Kammergerichtsurteils betrifft, so enthält dies nur eine Feststellung, also keine der Vollstreckung fähige Entscheidung, und ist im übrigen klageabweisend. Es bezieht sich deshalb die Vollstreckbarkeit überhaupt nur auf die Kosten des Prozesses, und bezüglich dieser ist es überdies der Genossenschaft nachgelassen, die Vollstreckung durch Hinterlegung abzuweisen. Da also eine Vollstreckung in der Hauptsache überhaupt nicht in Betracht kommt, so entfällt schon damit die Folgerung, daß infolge der vorläufigen Vollstreckbarkeit die beklagte Gruppe von Verlegern und Komponisten die Möglichkeit gewänne, inzwischen ihre sämtlichen Aufführungsrechte unabhängig von der Genossenschaft auf eigene Faust zu verwerten. In dieser Beziehung ist aber vor allem dem Verfasser der Notiz offenbar unbekannt gewesen, daß noch vor der erstinstanzlichen Entscheidung die Beklagten mit der Genossenschaft einen Vergleich dahin geschlossen haben, daß sie ihren vertraglichen Verpflichtungen gemäß ihre Aufführungsrechte der Genossenschaft übertrugen und gegen diese Uebertragung ihre Gebührenanteile ausgezahlt erhielten. Dieser Vergleich ist verabredungsgemäß wirksam bis zum endgültigen Ausgange des Prozesses, also bis das Reichsgericht entschieden haben wird.“

— *Ausschluß.* In der Generalversammlung des „Deutschen Musikpädagogischen Verbandes“ hat Professor Kulenkampff die nachstehende Mitteilung gemacht: Wir sahen uns durch die Ihnen sicher allseits bekannte Aeußerung von Professor *Jaques-Dalcroze* genötigt, ihn von der Mitgliedschaft auszuschließen, ebenso den Namen von Prof. *Henri Marteau* aus der Liste unseres Ehrenpräsidiums zu streichen. Diese Mitteilung wurde allseits mit Befriedigung aufgenommen.

— *Versicherungspflicht.* Nun schließt sich auch der „Verband sächsischer Musikschuldirektoren“ dem Protest an gegen die Versicherungspflicht der Musiklehrer, wie sie der Reichstag seinerzeit beschlossen hatte. Die „N. M.-Z.“ hatte seinerzeit sofort Stellung zur Frage genommen.

— *Brahms-Museum.* Der Stadtrat von *Wien* hat beschlossen, ein Brahms-Museum zu schaffen und zu diesem Zwecke die alte Brahms-Wohnung in größter Treue der Ausführung wieder herzustellen, drei im Kaiser Franz-Josef-Stadtmuseum zur Verfügung gestellte Räume sollen so ausgestattet werden, daß sie in möglichst genauer Nachahmung ein Abbild der ehemaligen Behausung von Brahms darstellen, in der alle jetzt im Besitz der Brahms-Gesellschaft befindlichen Erinnerungsgegenstände, Manuskripte u. dergl. aufgelegt werden sollen.

— *Puccini boykottiert — in Frankreich!* Aus *Paris* wird berichtet: Weil Puccini in einer Zuschrift an eine Berliner Zeitung sich dagegen verwahrte, ein Deutschenfeind zu sein, hat die Direktion der hiesigen Komischen Oper die Opern „Bohème“, „Tosca“ und „Madame Butterfly“, die bereits für die Frühjahrssaison in Vorbereitung waren, wieder vom Spielplan gestrichen.

* * *

Personalnachrichten.

— Der Bonner Organist *Wilhelm Seidel*, ein Schüler von Karl Straube und Max Reger, ist auf dem Felde der Ehre gefallen.

— Wie aus *Straßburg* gemeldet wird, will *Hans Pfitzner* nach Ablauf seines Urlaubs nicht mehr an das Straßburger Stadttheater zurückkehren, sondern allein die Leitung des dortigen Konservatoriums führen (?).

— Wie die Blätter melden, soll *Artur Bodanzky* vom Mannheimer Hoftheater die Nachfolge des mit Ablauf dieser Saison von seinem Posten zurücktretenden Alfred Hertz als Kapellmeister der deutschen Oper am Metropolitan-Opernhaus in New York übernehmen. Die Nachfolge Schuchs in Dresden hat sich für Bodanzky nicht bewahrheitet. Eine Bestätigung der amerikanischen Nachricht bleibt abzuwarten.

— *Erich Ochs*, bisher Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Stockholm, ist für die Sommerspielzeit als Dirigent der Königl. Kurkapelle in Bad Elster berufen worden.

— Der Violinvirtuose *Michael Preß* ist nun als Nachfolger von Hrimali als Lehrer an das kaiserliche Konservatorium in Moskau berufen worden.

— Prof. *Henri Marteau* ist auf besonderen Befehl des deutschen Kaisers aus der Kriegshaft entlassen worden, in die man ihn vor etwa drei Monaten genommen hatte.

— Prof. *Bernh. Irrgang* in Berlin hat am 1. März sein 25jähriges Amtsjubiläum gefeiert.

— Der *Dresdner* Pianist und Liszt-Schüler *Bertrand Roth* hat seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert. Die „N. M.-Z.“ brachte eine biographische Skizze und Porträt des hochverdienten Mannes in Heft 20 des 33. Jahrgangs.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 12 bringt die Fortsetzung der „Fünf Kriegsmärsche für die Jugend“ von *Hugo Schlemüller.* Diesmal sind es Russen und Serben, die musikalisch charakterisiert werden. Zum Schluß geht es „gegen alle zusammen“, ein deutscher Siegesmarsch, in dem die volkstümlichen Weisen Es braust ein Ruf wie Donnerhall, Ich hatt' einen Kameraden und Deutschland über alles die Themen abgeben. Die kleine, originelle Sammlung Kriegsmärsche klingt damit sehr wirkungsvoll aus.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 6. März, Ausgabe dieses Heftes am 18. März, des nächsten Heftes am 1. April.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark. | Heft 13

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik“), Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Durchhalten!

Die Frage, welche Wirkungen der große Krieg auf die Kunst, auf die Wandlungen und Entwicklungen der Musik haben würde, hat die künstlerischen Kreise alsogleich aufs lebhafteste beschäftigt. Wie vorauszusehen! Man war sofort wieder bereit, ästhetische Werte und Forderungen in die Wagschale zu werfen, und der Kunst nun von neuem die Wege vorzuschreiben, die sie zu ihrem Heil und zum Segen des neuerstandenen Vaterlandes zu gehen habe. Damit war erstens bewiesen, daß man selber von den Wirkungen der kriegerischen Ereignisse unberührt geblieben war, nichts dazu gelernt hatte; und zweitens, daß es kaum vom rechten psychologischen Blick zeugt, ohne weiteres anzunehmen, daß im „neuerstandenen“ Deutschland nun der günstigste Nährboden für eine künstlerische Lebensanschauung der Menschen geschaffen sei, daß uns die Kultur nach Besiegung der Feinde so von selber in den Schoß fallen müsse. Solange der heute geltende Standpunkt: „ich lebe, um Geld zu verdienen“ nicht auf die rechte Formel gebracht ist: „ich verdiene Geld, um leben zu können“, solange er nicht in diesem umgekehrten Sinne allgemeine Anerkennung gefunden hat, so lange ist eine Durchdringung unseres Volkes mit künstlerischer Kultur nicht zu erhoffen. Fast möchte man den Deutschen materielle Bedürftigkeit wünschen, um sie zu ihrer hohen Weltaufgabe im höchsten Sinne wirklich reif zu machen. Daß unsere Zeit für große künstlerische Aufgaben befähigt sei, das ist eine Anschauung, die in diesen Blättern mit aller Energie des Willens und der Ueberzeugung vertreten worden ist. Wie ungerecht es war, unsere Zeit als dekadent zu schmähen, haben ein paar Monate Krieg der staunenden Welt, uns selber gezeigt. Eine ungeheure Kraft steckt in dieser Generation, die zu den Höhen einer besseren, idealeren, gerechteren Weltanschauung nur richtig geleitet zu werden brauchte. Und die Künstler, die aus diesem „realen“ Boden ihre Kräfte zogen, waren würdige Repräsentanten der viel verästelten, aber kraftvollen geistigen Richtungen.

Die „Konfusion in der Musik“ setzte mit dem Kriegsbeginn ein. Es schien, als ob eine Sturzwelle patriotischer Begeisterung alles Fremde in der Kunst fortreißen sollte; als ob dies nie seine Lebensfähigkeit und Berechtigung erwiesen hätte. Man wollte sich vor lauter Patriotismus ärmer machen; was wir, als die musikalisch Reichen und „Verpflichteten“ schon aus Gründen der Noblesse niemals tun dürfen. Das Unlogische eines solchen Beginnens geht aber auch daraus hervor, daß wir bei strikter Durchführung der Idee auf vieles hätten verzichten müssen, was unsere Kunst und ihre Entwicklung nicht mehr entbehren können. Wie die Grenzen der Völker im allgemeinen nicht mehr so streng gezogen waren, so auch auf den speziellen Gebieten der Kunst, in der Musik. Es spielen da Ideen und Gefühle, Tonempfindungen herüber und hinüber, die die Zeiten einer streng auf sich gegründeten nationalen Kunst vorüber das rein nationale, fremde Kunstwerk dürften wir nicht erscheinen lassen. Diese Ideen kann selbst aber ein mörderischer Krieg nicht ohne weiteres verwischen. Doch auch um seines Fremden willen bekämpfen. Gibt es doch das ideale Spiegelbild einer Nation. Kein Volk ist aber, ebensowenig wie es ganz gut ist, etwa ganz schlecht; sein Spiegelbild braucht daher auch nicht von vornherein minderwertig zu sein. Deshalb: Duldsamkeit, Gerechtigkeit! Nur rigoros fordern sollte man nicht nationale Werke; auch von uns nicht; was an spezifischem Volkstum in die Kunst noch aufgehen kann, wird der bodenständige große Künstler von sich aus selbständig zum Leben bringen. Hüten wir uns also, ohne unser Deutschtum auch nur einen Augenblick zu vergessen, was ja auch unmöglich ist, vor chauvinistischen Anwandlungen auf dem Gebiet künstlerischen Schaffens. Zweifellos war es der beste Wille, der solche Forderung zu Anfang des Krieges erhob; und er kam auch in den Theateraufführungen, in den Konzertprogrammen, in den Dichtungen und Kompositionen zum Ausdruck. Doch bald erkannten die weiter Sehenden, daß man im Wunderlande der Kunst damit nicht vorwärts kam. Das hat ein Kenner, Generalintendant Baron *zu Putlitz* in der Presse öffentlich bestätigt. Das patriotische Repertoire hatte seine Anziehungskraft nur zu bald verloren; das rein Künstlerische dagegen bestand! (Was kunst-philosophisch ohne weiteres zu erklären ist.) Kleinere Kompositionen, lyrisch-militärische Stimmungsbilder hatten zweifellos Wert als Augenblicksbilder oder konnten ihn doch haben; die große Kunst jedoch schwieg, sofern sie sich nicht mit ganz vom Kriege abseits liegenden Ideen beschäftigt. Was im übrigen nach jener Richtung dennoch versucht wurde, hatte keinen Bestand.

Erweisen sich so die gut gemeinten Bemühungen um eine zeitgemäße Kunst heute noch als unzeitgemäß, so erlebten wir leider auch bewußte Versuche, bedeutende Musiker in ihrer Kunst als Deutsche in Zweifel zu ziehen und davor zu warnen! Wir haben den Fall in der „N. M.-Z.“ schon beleuchtet. Er steht einzig da in der Welt und wäre im Lager unserer Feinde unmöglich! Daß zu dieser antipatriotischen Tat nun auch noch als Deckmantel das „nationale Bewußtsein“ aufgerüttelt

werden sollte, machte diese üble Sache noch übler! Habeat sibi! —

Wir wollen festhalten an dem Gedanken, daß allein im bedeutenden, originalen Werke die Entscheidung liegt, stets gelegen hat und immer liegen wird. Und wir Deutschen sind so glücklich, bei Anerkennung dieses Gedankens in der Musik am besten abzuschneiden. Wir wollen auch hier durchhalten: Nicht die Komponisten und Meister unserer Zeit, die den Ruhm der deutschen Tonkunst wieder in alle Welt trugen, im Stiche lassen, sondern ihnen weiter folgen und vertrauen. Der geniale große Mensch und Künstler ist noch immer der sicherste Führer der Menschheit gewesen, deren höchsten Gesamtwillen er vertritt, in seinen Werken zum Ausdruck bringt. Wenn ich selber nun heute zurückblicke auf die Entwicklung des letzten Jahrzehnts, so darf ich sagen, daß ich mit diesem sicheren Leitsatze gut gefahren bin, und ich nehme das Gefühl der Genugtuung mit, als Leiter der „N. M.-Z." in zwölf Jahren nicht umsonst gearbeitet zu haben. Trotz aller Widerstände: es ist doch so gekommen, wie wir es erhofft, ersehnt hatten!

Ich halte es für eine Pflicht, denen öffentlich zu danken, die mir Wege und Ziel ermöglicht haben: das sind meine Mitarbeiter und die Leser und Freunde der „N. M.-Z." Ich erfülle hiermit diese Pflicht und rufe ihnen zum Abschied zu:

Weiter durchhalten!

Oswald Kühn.

Stuttgart, März 1915.

Unveröffentlichte Briefe Hector Berlioz'

An seine Freunde Auguste Morel und Lecourt.

Nachfolgende Briefe hat Berlioz an seine treuesten Freunde, Lecourt und Morel, geschrieben. Selbst diejenigen, die er nur an Morel adressiert, sind eigentlich für beide bestimmt, denn beide wohnten in ein und derselben Stadt — nämlich in Marseille — und standen in regem Verkehr miteinander. Auguste Morel, mit dem Berlioz einen besonders regen Briefwechsel unterhielt, war zu Marseille im Jahre 1809 geboren und starb zu Paris, 1881. Im Jahre 1836 übersiedelte er nach Paris, um hier bis 1850 zu leben und sich mit einigen Kompositionen einen Namen zu machen. Vor allem waren es seine Romanzen und ein Ballett, die die Anerkennung der weiteren Kreise fanden. Nebstbei wirkte er auch als Musikkritiker des „Journal de Paris". Nachdem er in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, wurde er Direktor des dortigen Konservatoriums. Man schätzte ihn zu seiner Zeit hauptsächlich als Kammermusiker und die Akademie verlieh ihm zweimal den „Prix Chartier". — Lecourt, seinem Beruf nach Advokat, war Musikliebhaber und ausgezeichneter Cellist, der in beiden Eigenschaften in der ganzen Kunstwelt rühmlichst bekannt war. 1838 hatte er eigens eine Reise nach Paris unternommen, um „Benvenuto Cellini" in der Oper zu hören. In seiner Vaterstadt setzte er alles daran, das Interesse für die Symphoniemusik zu wecken und zu fördern und es gelang ihm soweit, daß Berlioz sie die erste Stadt Frankreichs nannte, die die großen Werke Beethovens verstand.

An Auguste Morel.

Mein lieber Morel. Soeben reise ich nach Moskau ab. Meine zwei Konzerte in Petersburg hatten so viel Erfolg, daß es mir leid tut, daß Sie nicht zugegen sein konnten. Beide haben mir mehr als 30 000 Fr. eingetragen, ich mußte 3 Stellen aus den beiden ersten Akten von „Faust" wiederholen (die einzigen, die ich aufführen konnte), man wollte das Scherzo aus der „Fée Mab" noch einmal hören und schließlich gab es Herausrufe ohne Ende. Das Orchester (ganz aus Deutschen zusammengesetzt, mit Ausnahme eines Franzosen, eines Engländers und dreier Russen) war ausgezeichnet und hat mir vor dem Publikum eine Ovation dargebracht, die ich nie vergessen werde. Eine solche musikalische Begeisterung habe ich in meinem ganzen Leben nicht erlebt. Der Chor, der aus deutschen Künstlern vom großen Theater bestand, aus einem Teil der Kammersänger und aus Choristen von 4 Theatern, hat Wunderbares geleistet und ich kann sagen, daß diese Faustaufführung die Leistungen unserer französischen Choristen so ziemlich in Schatten gestellt hat. Wir mußten bei beiden Konzerten auch den Chor der Sylphiden wiederholen, der hier eine weit größere Wirkung erzielt hat als in Paris. Die Czarin ließ mich während des ersten Konzertes zu sich rufen und sagte mir viel Schmeichelhaftes; ebenso ihre Söhne, der Thronfolger und der Großfürst Konstantin.

Beim zweiten Konzert und bei der musikalischen Veranstaltung der Invaliden, zu welcher der Thronfolger ein Stück von mir erbeten hatte, vertrat die Großfürstin von Lichtenberg mit ihren Brüdern den Hof, da der Czar ziemlich ernst erkrankt war. Ich mußte in ihre Loge kommen, um sowohl ihren Dank, als auch den ihrer Brüder (dies sind die Worte, deren man sich bediente) entgegenzunehmen. Sie sehen also, daß man hier nicht engherzig ist. Die Czarin hat mir einen Diamantring im Wert von 400 Rubel (1600 Fr.) geschickt und die Fürstin von Lichtenberg eine Nadel, die 200 Rubel (800 Fr.) wert ist. Die gesamte russische und deutsche Presse von Petersburg ist mir günstig gesinnt, sowohl wegen der Zusammenstellung, als auch wegen der Leitung des Orchesters, welches man solcher Leistungen nicht für fähig gehalten hätte. Dies wird später wichtige Folgen haben.... Ich werde Ihnen in Paris alles erzählen.

Leben Sie wohl, lieber Morel, schreiben Sie darüber einige Zeilen in Musikzeitschriften und vergessen Sie dabei die „Gazette musicale" nicht, die hier gelesen wird. Brandus (Verleger) wird übrigens darüber sehr erfreut sein, zeigen Sie ihm bitte diesen Brief und richten Sie ihm viel Schönes von mir aus. Vielleicht besuchen Sie auch Hetzel [1], der mir mit so viel Güte und auf so einfache Weise geholfen hat, daß ihm meine Liebe gesichert bleibt und daß ich das Gefühl habe, man müsse mich bedauern, weil ich nicht schon früher mit ihm zusammen gekommen bin. Er gehört zu jenen seltenen Naturen, denen zu begegnen man sich nur allzu glücklich schätzen muß und die wir Künstler mehr zu würdigen wissen als irgend jemand. Ich werde ihm in einigen Wochen schreiben.

Zum Schluß: Wenn die Pariser mich für mein neuestes Werk bestraft haben, so haben mich die Russen vollauf belohnt und ich muß hoffen, daß auch Deutschland es mir nicht nachtragen wird, wenn ich sein großes Gedicht vertont habe. Auf meiner Rückreise von Rußland werde ich wahrscheinlich über Hamburg fahren.

Tausend Grüße an Sie und an unsere ausgezeichneten Freunde. Ich brauche sie Ihnen nicht zu nennen, es sind auch die Ihren. Ihr ganz ergebener H. Berlioz.

Petersburg, 19./31. März (1847).

An Auguste Morel [2].

28. April 1847.

Man schreibt aus St. Petersburg:

Berlioz ist vor kurzem aus Moskau zurückgekommen, wo seine Musik die lebhafteste Begeisterung hervorgerufen hat; wir haben ihn vorgestern an der Spitze seiner musikalischen Armee im „Grand Théatre" wiedergesehen. Dieses Fest war noch glänzender und großartiger als irgendeines, das Berlioz früher bei uns veranstaltet hat. Man bekam ganz „Romeo und Juliette" zu hören, sowie die ersten zwei Teile von Harold. Der ungeheure Saal war von glänzenden Uniformen und Juwelen erfüllt. Aufs neue mußte der Empfang, der dem französischen Komponisten zuteil wurde, ihm beweisen, wie sehr er in Rußland geliebt wird. Die Aufführung seines gewaltigen Werkes, eine Aufführung, die übrigens musterhaft in jeder Beziehung war, begegnete während des ganzen Abends gespanntester Aufmerksamkeit, frenetischem Beifall und ungestümen Bitten um Wiederholung. Ernst hat ebenso einfach als poetisch und mit dem seltensten Ausdruck das Baßsolo aus Harold gespielt. „Roméo und Juliette" wurden deutsch gesungen. Versing sang den Bruder Lorenzo, Holland das Laberzetto mit dem Chor der „Fée Mab", Mme Walcker sprach mit Seele und großer Reinheit des Stils die wunderbaren Strophen des Prologs. Vor allem haben sich die Chöre ausgezeichnet; das Orchester unter Leitung Berlioz' hat uns schon daran gewöhnt, es wahre Wunder vollbringen zu sehen. Endlich fiel noch die ausgezeichnete Aufstellung auf, die der Meister für die verschiedenen Gruppen der Stimmen und Instrumente gefordert hat. Auf 3 Stufen im Hintergrunde des Theaters erhob sich das Orchester. Im Vordergrund der Bühne sangen die Solisten und die 15 Stimmen des Prologs. Auf einer tieferen Plattform, die bei dramatischen Vorstellungen von den Musikern eingenommen wird, hatten sich rechts und links die beiden großen Chöre des Capulets und der Montaigus aufgestellt. Dieses Ensemble hat die gewaltigsten Klangwirkungen hervorgebracht. Nach dem Schwur am Schluß, der von den 3 Chören zusammen gesungen wurde, machte der Beifall selbst den Saal erzittern, man klatschte Berlioz dreimal hervor und jubelte ihm zu: Wunderbar!

---

[1] Bekanntlich war Berlioz nach den beiden unglücklichen Aufführungen der „Damnation de Faust" ruiniert. Seine Freunde liehen ihm daher, um seine Reise nach Rußland zu ermöglichen, bedeutende Summen. Der Verleger *Hetzel* allein streckte ihm 1000 Fr. vor.

[2] Gazette musicale.

Herrlich! Großartig! Der Graf Wielhorski, der General Lwoff und besonders der Fürst Galitzine, das Haupt des russischen Dilettantismus, machten sich durch die Wärme ihrer Beifallskundgebungen bemerkbar. Da die Direktion der Hoftheater Berlioz um die Wiederholung des Konzertes gebeten hat, werden wir nächsten Mittwoch „Romeo und Juliette" noch einmal hören, sowie auch den 2. Akt von Faust. Das Erscheinen Berlioz' unter uns ist ein großes musikalisches Ereignis, dessen Folgen für die Zukunft der russischen Kunst von der größten Bedeutung sein werden. Er erfreut sich der lebhaftesten Sympathie des Publikums und die Künstler beten ihn an. Gestern wohnten wir der Generalprobe des „Freischütz" bei, der für das Debut des Tenors Frank neu inszeniert wird; als Berlioz mitten in der Vorstellung über die Bühne eilen wollte, hatten ihn schon die Musiker, Sänger und Choristen erblickt, unterbrachen die Vorstellung und begrüßten ihn mit Bravorufen und Beifallsbezeugungen ohne Ende. Wir hätten es niemals für möglich gehalten, daß eine so komplizierte und ernste Musik wie die seinige, eine so tiefe und allgemeine Wirkung üben könnte.

An Auguste Morel.

Mein lieber Morel. Seit langer Zeit erhoffte ich Ihren ersten Brief und schätzte mich sehr glücklich, ihn endlich zu erhalten. Ich wollte mich soeben in Ihrer Angelegenheit verwenden, als der zweite mir die Mitteilung brachte, daß sich der Minister entschlossen habe, die bescheidene Summe von 300 Fr. zu gewähren. Ich werde darüber in der angemessenen Art mit Brandus sprechen. Trotzdem habe ich Herrn Bazinerie besucht und habe ihm in meinem und Ihrem Namen für seine Verwendung in dieser Angelegenheit gedankt. Er erzählte mir, daß er beim Messager Ihr Mitarbeiter gewesen sei, in jener Zeit, als Sie die Redaktion dieser Zeitschrift leiteten. Da hätte er wohl mehr Kameradschaft aufwenden und von der ministeriellen Großmut mehr erlangen sollen. —

Mit unsern Konzerten geht es gut vorwärts [1]. Das zweite hat vorgestern stattgefunden und hat mich derart ermüdet, daß ich mich eben vorhin zum ersten Male seit Dienstag abend erhoben habe. Sieben Proben mußten wir für die „Symphonie Fantastique" abhalten und zwei Mal sah ich mich dem Orchester gegenüber zur Erklärung genötigt, daß ich darauf verzichten werde müssen, sie zustande zu bringen. Ich war dafür, das Konzert auf den 15. zu verschieben, aber sie bemühten sich so, daß ich, als sie mir eine außer dem Programme stehende Probe, bei der sie besonders aufmerksam sein wollten, für Dienstag Vormittag, den Tag des Konzertes versprachen, meine Einwilligung dazu gab, es bei den Anschlägen bewenden zu lassen; und glücklicherweise hat diese Probe genügt, mich zu beruhigen. Und in der Tat war die Aufführung ausgezeichnet und voll von Feinheiten, für die unser Orchester noch keine Proben abgelegt hatte. Das Publikum legte eine überschwengliche Begeisterung an den Tag; man verlangte „le Bal" noch einmal zu hören (den ich nicht wiederholen wollte); dem Adagio folgten 3 oder 4 Klatschsalven und beim „Marche au supplice" war der Beifall ein so stürmischer, daß man ihn unbedingt nochmals spielen mußte. Nach dem Finale haben sich unsere Chordamen den Spaß geleistet, mir eine ungeheuere phantastische Krone aus Eichenlaub, Lorbeeren und Liguster (albaque Ligustra von Virgil) zu überreichen, die ich schleunigst der Aufmerksamkeit der Pariser, die sich nur allzu gut dabei unterhielten, entzog, indem ich sie aus dem Saal schaffen ließ. Sagen Sie Lecourt, daß seine Ballade *„Sara"* [2] bei den beiden Konzerten einen sehr großen Erfolg erzielt hat. Jedoch die Kritiker bemängeln, daß ich auf einen solchen Text einen Chor gemacht habe; es hätte dazu, so sagen sie, nur eine einzige Stimme gepaßt. Ich gestehe, einen derartigen Vorwurf nicht erwartet zu haben. Sobald die Korrekturbögen der großen Partitur erledigt sind, bekommen Sie und Lecourt Ihre Exemplare. Unsere Choristen können das Stück nun schon auswendig und singen es wunderbar, wenn auch noch etwas zu laut. Vorgestern habe ich Ihre Abwesenheit sehr empfunden. Sie fehlten mir besonders beim Adagio; und ich suchte im ganzen Orchester Ihren teilnehmenden Blick, der mir so wohl getan hätte. Unsere Musiker sind vor Freude ganz fassungslos, eine so schwere Probe so ehrenvoll bestanden zu haben. Umsomehr als sie beim ersten Konzert von den Choristen stark in den Schatten gestellt worden sind. Sobald sie ihrer selbst noch ein wenig sicherer sein werden, muß ich es zu einer Aufführung Ihres wunderbaren Quartetts bringen und wenn wir proben müßten, bis uns das Blut aus den Fingerspitzen tritt.

Wir werden jetzt von den Sängerinnen mit Anliegen bestürmt. Die Ovationen der Mme Frezzolini und der Mme Ugalde versetzen sie in einen wahren Taumel und sie streben jetzt alle mehr oder weniger nach der Göttlichkeit. Ich bin deshalb sehr glücklich, ein verantwortliches Komitee mir zur Seite zu haben. Auch die Komponisten schlafen nicht und Sie haben keine Idee, was für „Werke" sie uns schicken. Schließlich kommen noch die Wunderkinder, die Pianisten und die Flötenspieler. Famoe sacra fames!

Ich kann mir nicht vorstellen, daß Sie Paris noch lange fernbleiben sollten, das doch unbedingt der rechte Ort für Sie ist. Wenn Ihnen doch wenigstens die Direction des Marseiller Konservatoriums angetragen worden wäre, unter günstigen Bedingungen, mit 2—3 Monaten Urlaub im Jahr.... Aber davon schreiben Sie nichts... offenbar hat man den unerläßlichen Danseur gefunden, von dem Beaumarchais spricht. In der Oper hat man die Proben zu „l'Enfant prodigue" wieder aufgenommen [1]; Mme *Viardot* hat mit ihrer Rückkehr wenig Geld und wenig Erfolg hereingebracht. Ich wage nicht, sie zu besuchen, ich wüßte nicht, was ich ihr sagen sollte... und was werde ich in meinem nächsten Feuilleton schreiben?... Hundehandwerk! Handwerk eines Hundes! Immer beißen oder lecken. Adieu, mein lieber, ausgezeichneter Freund, schreiben Sie mir immer, wenn Sie können, oder antworten Sie, wenn ich Ihnen zuvorkomme; 180 Meilen dürfen nicht Beziehungen, die uns beiden so notwendig sind, unterbrechen. Ich drücke Lecourt die Hand.

Marie [2] dankt Ihnen für Ihre Grüße. Wollen Sie H. Pascal von mir grüßen, den vorzüglichen Künstler, den ich in Marseille kannte, und der, wenn ich nicht irre, eine Zeitlang Ihr Lehrer war. Tausend und abertausend Grüße.

15. November 1850. H. Berlioz.

Ich kann noch keine Nachricht von meinem armen Louis [3] haben. Er muß vor 8 Tagen in Haiti angekommen sein, wo er einen Brief von mir vorgefunden haben wird. Der Dampfer von Southampton, der am 18. zurückkommt, wird mir seine Antwort bringen. Trotz seines festen Willens und einer gewissen Begeisterung, mit der er seine Matrosen-Laufbahn begonnen hat, werden Sie meine Besorgnis begreifen, bevor ich nicht seinen Brief erhalten habe. Ich werde Sie sofort davon verständigen.

An Auguste Morel.

Herrgott, wenn Sie Billets haben!... Schicken Sie mir sofort die Liste der Leute, denen wir welche zuschicken müssen. Das Konzert ist auf den 29. angesetzt. Wir fangen mit Ihrer Ouverture an. Das übrige Programm ist vollständig von einem Werke des Herrn Cohen eingenommen, das „le Moine" benannt ist, und 2½ Stunden dauert. Aber Herr Cohen hat der Gesellschaft zur Entschädigung für die Proben 1000 Fr. gestiftet. Sie werden begreifen, daß man diesem Umstand nicht widerstehen konnte. Abends haben wir in der Oper die Sappho von Herrn Gounod [4]. Ich wohnte der Generalprobe bei.... Ich bin wirklich neugierig, wie das Publikum dieses Werk aufnehmen wird.... Après l'Attila.

Holà!

Tausend Grüße an Lecourt. Wir proben morgen Ihre Ouvertüre, die schon gut geht.

Mittwoch, 15. od. 16. (April 1851). H. Berlioz.

An Auguste Morel.

Sonntag, 4. Juni 1854.

Mein lieber Morel.

Entschuldigen Sie, daß ich Ihnen nur ein Billet schreibe. Nächstens werde ich mich dafür entschädigen. Ich habe für das Quartett getan, was Sie vorgeschlagen haben. Bei einer musikalischen Zusammenkunft, die Desmarest [5] in seiner Wohnung veranstaltet hat, habe ich Ihr Werk gehört. Es ist sehr schön und ich könnte nicht sagen, welches von beiden Quartetten mir besser gefällt. Das Adagio und das Scherzo haben mich besonders ergriffen. Dann besuchte ich Brandus. Wie Sie vorausgesehen haben, will er die Sache nicht recht ernst nehmen. Gestern ließ ich Desmarest sagen, er möge mir das Manuskript zurückschicken. Ich werde es, Ihren Instruktionen folgend, Brandus bringen, damit er es veröffentliche, und werde die 300 Fr., die der Minister gezeichnet hat, gleich für die Kosten der Herausgabe verwenden. Von welchen 300 Fr. er sich nichts zu wissen machte. Aber Laval erinnerte sich daran und brachte auch ihn dazu, sich zu erinnern.

Nichts Neues hier; ich arbeite am 3. Teil meiner geheiligten Trilogie:

Der Traum des Herodes,
die Flucht nach Egypten,
die Ankunft in Sais,

---

[1] Es handelt sich um die Philharmonische Gesellschaft in Paris, die zu Beginn des Jahres von Berlioz gegründet worden war.

[2] Sara, die Badende, Melodie Berlioz' auf ein Gedicht Victor Hugos, Lecourt gewidmet.

[1] Oper in 5 Akten von Auber.

[2] Berlioz' Geliebte, eine Sängerin, die später seine zweite Frau wurde. Sie scheint ein niedriger Charakter gewesen zu sein, worunter Berlioz sehr litt. Trotzdem sie sehr schlecht sang, bestand sie darauf, in Konzerten seine Lieder zu singen.

[3] Berlioz' Sohn, der Ehe mit Harriet Smithson entsprossen. Er war Seemann geworden.

[4] Sappho wurde Mittwoch, den 16. April 1851 gegeben.

[5] Musikliebhaber und Freund des Komponisten.

oder, um mich richtig auszudrücken, am ersten, denn die beiden anderen sind fertig. Sobald ich ganz abgeschlossen habe, werde ich das Manuskript nach Deutschland schicken, um den Text übersetzen zu lassen, und wenn im Juli alles bereit ist, werde ich es in München und dann in Dresden aufführen. Man überhäuft mich in Deutschland mit Ehre und ich werde nicht versäumen, so oft als möglich hinzufahren. Die Kapelle von Dresden (Chor und Orchester) ist heute die wunderbarste, die ich in Europa kenne. Und welches Feuer! Welche Liebe zur Kunst! Welch schnelle Auffassung! Was macht man in Marseille? Was wird aus Lecourt? Richten Sie ihm von mir 100 herzlichste Grüße aus.

Ich, für meinen Teil, bin sehr traurig. Louis ist im baltischen Ozean an Bord des „Phlégéton". Er berichtet, dieses Schiff sei nicht dazu bestimmt, am Kampfe teilzunehmen ... aber ich glaube nichts davon. Und dieser Zweifel verursacht mir eine furchtbare Qual. Er ist sehr zufrieden; er ist avanciert, seine Vorgesetzten streiten sich um ihn. Ich habe vor einigen Tagen einen Brief von ihm bekommen. Er war damals in Kiel in Dänemark. Jetzt weiß ich nicht, wo er ist. ... Adieu, ich fürchte, Sie werden nicht weniger bekümmert sein, als ich.

Tausend ergebene Grüße

H. Berlioz.

Paris, Montag, 26. Juni 1854.

Mein lieber Morel.

Auf keinen Fall hätte ich es unterlassen, den Druck Ihres schönen Quartetts zu beaufsichtigen; ich ließ es Herrn Lavillemarais anvertrauen, der soeben auch für mich den Klavierauszug vom Faust gedruckt hat (d. h. für Richaut). Aber das Bewußtsein, daß mir Herr Baudillon beim Durchsehen der Korrekturbogen ein wenig behilflich sein will, macht mich sehr froh. Es scheint, daß ich ein unausstehlicher Verbesserer bin. Nachdem ich im letzten Monat meines Aufenthaltes in Deutschland alle Abende dazu verwendet habe, die große Faust-Partitur zu korrigieren, waren wir so vorsichtig, sie von einem Künstler der Oper (Deldevèze), einem sehr geschickten Verbesserer, durchsehen zu lassen und er hat, bevor er noch den 3. Akt durchgenommen, schon über 100 Fehler gefunden. Nun wissen Sie, warum sich die Publikation dieser Partitur so verzögert hat. Was den Klavierauszug anbelangt, so hat man davon soeben einen dritten, diesmal vollkommen korrekten Abzug angefertigt. Wie Richaut mir mitteilt, geht die Geschichte im Handel ganz gut. Sie sind im Recht, wenn Sie mich an das Versprechen erinnern, das ich Ihnen bezüglich meiner Partituren gemacht habe. Leider füttern die Verleger ihre Hunde nicht mit Würsten, und ich habe nur einige Exemplare kleinerer Werke, wie „Tristia, Sara, Vox populi" zur Verfügung. Von den Symphonien und den Ouvertüren zum Requiem habe ich nichts und die Rechnung, die ich über die Kosten dieser verschiedenen Werke angestellt habe, erschreckt mich. Ich träume von einer sorgfältigen deutschen Gesamtausgabe meiner Werke bei Kistner in Leipzig, die 20 000 Fr. kosten würde. Sollte dieses Projekt jemals verwirklicht werden, so wäre ich imstande, ohne mich zu genieren, die Bibliotheken meiner Freunde zu vergiften und die Ihre wäre das erste Opfer. Man macht mir hier für August und Dezember eine Menge von Vorschlägen, die glänzend erscheinen. Ich weiß nicht, ob irgend ein Resultat herauskommen wird: jedenfalls werde ich keine Enttäuschung erleben, da ich es zur Stunde gewöhnt bin, nur das zu glauben, was abgemacht ist. Seit 14 Tagen arbeite ich an meinem „Songe d'Hérode", daß ich darüber essen und trinken vergessen könnte. Ich habe aus Weimar die deutsche Uebersetzung von „l'arrivée à Sais" bekommen, von der man mir sagt, daß sie ganz vorzüglich sei[1]. Vielleicht wird man diesen Winter die drei kleinen Oratorien in Paris zu hören bekommen. Ich brauche dazu 6 Solisten; dies ist das Hindernis. Auf jeden Fall gebe ich mein Projekt, im August nach München zu gehen, nicht auf; ich habe Aussichten, einen in jeder Beziehung sehr vorteilhaften Aufenthalt dort zu verbringen, und der Intendant (Herr Dingelstedt) drängt mich sehr, diese Reise zu unternehmen.

Ich habe noch keinerlei Nachrichten aus Dresden über „Benvenuto", ich denke, man beschäftigt sich damit. Sie fragen mich, inwiefern „la Fiancée du Diable"[2] ein Fiasko bedeutet hat; ich gestehe Ihnen meine Unwissenheit über diesen Punkt. Es heißt, daß sich keine Geschäfte damit machen ließen und wenn man das als Fiasko auffaßt, so bedeutet es für die öffentliche Meinung gleich die größte Niederlage. Aber ich finde diese Musik nicht schlechter als die Produkte des alltäglichen Verbrauchs der Habitués der komischen Oper. Für mich bedeutet das immer die gleiche Oper, ich nehme nur die Ouvertüre aus, die eine Auszeichnung verdient, und die ihren Autor rehabilitieren müßte, würden Musiker nach ihren Werken belohnt.

[1] Peter Cornelius hatte sich um diese Uebersetzung bemüht.

[2] Komische Oper von Scribe. (Roman von Victor Massé.)

Ich habe keinerlei Nachrichten aus dem Baltischen Meer; der Admiral Cecil, der Protektor Louis', hat ebenfalls keine erhalten. Was macht die Flotte? Wo mögen sie sein? Ich drücke Lecourt die Hand. Marie dankt Ihnen für Ihre Grüße. Ich lasse Ihnen Ihre Korrekturbogen schicken, sobald sie so weit sind, daß man sie dem Komponisten vorlegen kann.

Adieu, tausend und abertausend Grüße

Ihr sehr ergebener

H. Berlioz.

An Morel und Lecourt.

1. November 1854.

Mein lieber Morel, ich werde Ihre musikalischen Angelegenheiten erledigen, mit Ausnahme derjenigen, die den „Freyschütz" betrifft. Denn ich weiß nicht, wo Sie das Finale des 3. Aktes beginnen lassen wollen; handelt es sich um das ganze Finale, so fängt es nach dem Gewehrschuß an, der Gaspard tötet. In diesem Falle ist es ungeheuer lang und für das Konzert sehr ungeeignet, es gibt da erklärende Stellen ohne Ende, die nur auf der Bühne durchgehen können. Schreiben Sie mir schnell, was Sie wollen.

Was das Uebrige anbelangt, so wird es bald erledigt sein. Ich beschäftige mich mit einer Aufführung meiner heiligen Trilogie „L'Enfance du Christ" bei Herz. Koste es mich, was es wolle, ich kann der Versuchung nicht widerstehen, unseren Pariser Freunden dieses Werk vorzuführen, bevor ich nach Deutschland abreise. Unter anderem wird mich vor allem das Eine betrüben, daß Sie und Lecourt nicht dabei sein werden. Ich werde Ihnen das Büchlein mit Ihren Noten zuschicken. Die Aufführung wird am 10. Dezember stattfinden. Ich hatte mit Brandus eine Besprechung über Ihr Quartett, das nun schon lange gedruckt und veröffentlicht sein muß.

Louis ist soeben in Cherbourg angekommen und ich hoffe, ihn in einigen Tagen zu sehen. Er war in Bomarsund, das arme Kind, inmitten all dieser Schrecken und jetzt wird er sich nach Sebastopol einschiffen. Sie würden es nicht glauben, lieber Freund, wie wohltuend ich das Interesse empfinde, das Sie an ihm nehmen. Er ist dessen würdig, er ist ein braver Junge, der seinen Weg machen wird.

Sie wissen vielleicht schon, daß ich wieder verheiratet bin. Alle unsere Freunde, sogar mein Onkel, waren der Meinung, daß ich meine Lage so bald als möglich regeln sollte. Marie schickt Ihnen tausend Grüße.

Ganz der Ihre

Ihr stets ergebener H. Berlioz.

Ich werde Ihnen bei Erhalt Ihrer Erklärungen nochmals schreiben.

Mein lieber Lecourt, wären Sie nicht weise geworden, so kämen Sie am 8. od. 9. Dezember nach Paris, um mein Oratorium „L'Enfance du Christ" anzuhören. Ich werde es zum ersten Mal am 10. aufführen lassen, an dem Vorabend meines Geburtstages, der voriges Jahr in gleicher Weise in Leipzig gefeiert worden ist und den wir in Paris ganz besonders feiern wollen. Aber ich bitte Sie, begehen Sie diese Extravaganz nicht; ich wäre unglücklich, Ursache einer solchen Störung zu sein.

An Auguste Morel.

4. rue de Calais, Paris,

7. mai 1858.

Mein lieber Morel, soeben erhalte ich einen Brief von Louis und beeile mich, Ihnen, als seinem besten Freunde, mitzuteilen, daß er wohlbehalten und guter Dinge in Bombay angelangt ist. Es ist zu fürchten, daß die „Reine de Clipers" nicht nach Canton gehen und die Route über Cap Horn wird machen müssen, um nach Frankreich zurückzukommen. Was die Abwesenheit unseres lieben Reisenden um vieles verlängern würde. Ich wollte Sie nicht wieder mit der Angelegenheit des Geldes, welches Sie mir zurückgeschickt haben, belästigen, aber Sie müssen zugeben, daß Sie die Ausgaben, die Ihnen Louis verursacht hat, allzu fabelhaft geringfügig ansetzen.

Seit einem Monat habe ich die Partitur der „T r o y e n s" vollständig beendet, ich beschäftige mich damit, sie fürs Klavier zu setzen. Bei dieser Arbeit überprüfe ich zugleich kritisch die Einzelheiten des Werkes und entdecke auf diese Weise viel leichter gewisse Fehler und verbessere sie im Vorwärtsgehen.

Ich weiß nicht, was aus dieser Arbeit werden wird; die Vorlesungen des Textes, die ich an verschiedenen Orten gehalten habe, erzielten einen außerordentlichen Erfolg. Letzten Sonntag war ich in den Tuilerien, der Kaiser erblickte mich, kam auf mich zu, bat mich um einige Aufklärungen über den Plan des Stückes und erlaubte mir, ihm nächste Woche mein Manuskript zu bringen. Ich werde dem Kaiser in dieser Audienz viel zu sagen haben; wird es mir möglich sein, nichts von Wichtigkeit auszulassen? Wird er das Manuskript lesen? Und wenn er es gelesen hat, was wird er tun? ... Ich erwarte mir nichts, aber jedenfalls muß ich hingehen.

Für das nächste Jahr wird in der Oper eine Partitur in vier Akten von dem Fürsten Poniatowski angekündigt!! ... Also ...

Ich habe vergangenen Sonntag im Saale des Konservatoriums, den ich durch die Fürsprache des Herzogs von Gotha erhielt, das Konzert von Litolff dirigiert. Die Aufführung war in jeder Beziehung herrlich. Litolff hatte von mir „La Captive" und „La Fête chez Capulet" erbeten. Alles ist wunderbar gespielt worden. Fast alle Künstler der Konzertgesellschaft wirkten mit. Litolff errang einen glänzenden, wohlverdienten Erfolg. Ich will gar nicht versuchen, Ihnen die Wirkung zu beschreiben, die mein Stück aus „Romeo" hervorgerufen hat. Donnernder Applaus, ein wahres Erbeben des Saales, Herausrufe ohne Ende. Oh, könnte ich auf diese Art mein ganzes Repertoire aufführen! Dann verstünden mich die Pariser. Im nächsten August gehe ich nach Baden. Auf dem Programm der Festaufführung, die ich dort zu veranstalten gedenke, stehen die 4 ersten Teile aus „Romeo", mit dem Prolog etc. Bénazet hat mich aufgefordert, 20 Tage früher als sonst zu kommen, um 12 oder 15 Proben zu diesen 4 Stücken abzuhalten. Das wird gelingen. Bénazet versteht seine Sache.

Leben Sie wohl, lieber Freund, lassen Sie von sich hören und auch von Lecourt, dem ich tausend innige Grüße sende. Sein Sohn hat mich einmal besucht. Ein sehr lieber, junger Mann.

Ganz der Ihre
H. Berlioz.

An Auguste Morel.

Mein lieber Morel. Ich bin glücklich, daß der Artikel der Débats [1] Ihnen einiges Vergnügen bereitet hat; er war schlecht geschrieben und brach ziemlich kurz ab; aber ich war, als ich ihn schrieb, so krank, daß es mich wundert, daß ich noch meine 5 Spalten füllen konnte. Auch der Brief Lecourts hat mich sehr gefreut und niemand wird wohl das Vertrauen, das ich in meinen Korrespondenten setzte, merkwürdig finden. Nächsten Samstag werde ich Ihnen aus der Redaktion der Zeitschrift (unmöglich früher hinzugehen) ein halbes Dutzend der Nummer zuschicken, die Sie betrifft. Es geht mir nicht gut, ich bleibe fast immer im Bette liegen; eine grausame Benommenheit quält mich, ich wünsche nur den Schlaf herbei und warte auf Besserung. Sagen Sie Louis nichts von meinem Unwohlsein, er würde sich darüber aufregen.

Carvalho ist nicht mehr Direktor des Théatre Lyrique, der junge Rety ist sein Nachfolger, ohne daß er die nötige theatralische Erfahrung für eine solche Stellung hätte. Niemand kann es verstehen. Ihr Erfolg hat hier viel Aufsehen gemacht. Ich bin sehr erfreut zu hören, daß man Ihre Partitur drucken wird; für diese Ausgabe werden über 6000 Fr. nötig sein; aber die Subskription wird hier schon helfen.

Adieu, tausend Grüße an Lecourt und rufen Sie mich Herrn de Rémusat ins Gedächtnis.

Ihr ganz ergebener
24. April 1860. H. Berlioz.

An Auguste Morel.

Mein lieber Morel, ja „Beatrice" hat hier einen großartigen Erfolg errungen. Bei der ersten Vorstellung, bei der alle Beifallskundgebungen wegen der Etiquette des Gala-Tages verboten waren, beglückwünschten mich der Großherzog, die Großherzogin und die Königin von Preußen; bei der zweiten Vorstellung —: Applaus ohne Ende, ich wurde nach dem ersten und dem zweiten Akte hervorgerufen. Schließlich ein Souper, das von den Künstlern Weimars den Fremden aus Dresden, Leipzig und den benachbarten Städten von Weimar gegeben wurde etc. etc.

Der Herzog überschüttet mich mit Freundlichkeiten. Unlängst beim großen Hofdiner, als die Militärmusik, die auf einer Tribüne ihren Platz hatte, meinen ungarischen Marsch aus „Faust" spielte, hob er mir von weitem sein Champagnerglas entgegen. Alle Tage läßt er mich rufen, um mit mir zu plaudern. Vorgestern hat er eine kleine Anzahl von Leuten bei sich versammelt, denen ich den Text der „Troyens" mit einem — ich kann es wohl sagen — großartigen Erfolg vorgelesen habe.

Jetzt fahre ich nach Löwenberg, wohin mich der Fürst von Hohenzollern beruft. Ich soll dort am nächsten Sonntag ein Konzert dirigieren, dessen Programm der Fürst selbst zusammengestellt hat. Es enthält: Harald, die Ouverture du Roi Lear, die Liebes- und Ballszene aus Roméo et Juliette, die Ouverture du Carneval Romain. Sein Orchester hat all dies schon mehrere Male gespielt, wir werden nach meiner Ankunft 3 Proben abhalten, also kann ich wohl auf ein hübsches Gelingen hoffen. Trachten Sie doch, sich ein wenig Zeit für den Gang wegen der Wiedererlangung Ihrer Partitur zu erübrigen. Ich werde am 21. von Löwenberg nach Straßburg reisen, wo ich 2 Tage bleibe, um die Chöre der „Enfance du Christ" proben zu lassen, welche man dort für die Festlichkeit im Juni einstudiert. So werde ich wohl nicht vor dem 26. oder 27. in Paris sein.

Könnten Sie nicht bis dahin dort bleiben? Ich würde mir ein Fest daraus machen, Sie zu sehen.

Adieu, tausend und abertausend Grüße!

Ihr ganz ergebener
Weimar, 16. April 1863. H. Berlioz.

An Auguste Morel.

13. Juli 1863.

Dank, mein lieber Morel, für Ihren Brief. Briefe von Freunden, wie Sie einer sind, sind natürlich selten und machen mir die lebhafteste, tiefste Freude. Ja, in Straßburg ist alles wunderbar gut gegangen und besonders der Schlußchor „Mon âme" [1] hat einen ungeheuren Erfolg erzielt.

Wir sind gegenwärtig stark mit dem Einstudieren der „Troyens" beschäftigt. Mme Chanton kann ihre Rolle, die für sie geschrieben scheint, sie wird darin, glaube ich, sehr schön sein. Gestern ist sie zu mir proben gekommen und zwar mit einem Fräulein Dubois (die Anna soror), die eine wirklich herrliche Altstimme hat, aber gar nicht singen kann. In ihrem Duett wirken diese beiden Stimmen herrlich. Carvalho ist von einer geschwätzigen Lebendigkeit; ich muß ihn abkühlen. Alles läßt mich annehmen, daß wir gegen Ende November zur Aufführung bereit sein werden. Ich fahre in 14 Tagen nach Baden, um noch 2 Aufführungen der „Beatrice" zu dirigieren.

Ich glaube, daß Ihre Gesundheit sich ein wenig gebessert hat; jedenfalls geht es Ihren Augen nicht schlechter.

Trachten Sie recht gesund zu sein, wenn Sie im November mit Lecourt und einigen anderen nach Paris kommen.

Adieu, ich drücke Ihnen die Hand.

Ihr ganz ergebener
Hector Berlioz.

An Auguste Morel.

12. Mai 1867.

Mein lieber Morel, Ich danke Ihnen für Ihren herzlichen Brief; aber die Seelen-Wärme, mit der Sie die musikalischen Fragen behandeln, hat mich fast erstaunt. Derart groß ist heute meine Gleichgiltigkeit für solche Dinge. Immerhin: sehe ich einige heiße Herzen, die sich leidenschaftlich damit beschäftigen, so scheint es mir, daß ich mich wiederbelebe, aber das dauert nicht lange. Alles scheint mir jetzt so kindisch, so platt! Ich leide immer ärger an meiner Neuralgie und das Andere interessiert mich nicht mehr. Carvalho und Gounod haben mir keine Karten zur Aufführung ihrer Werke geschickt, daher habe ich sie nicht gehört [2]. Trotzdem hat mich Gounod unlängst im Institut umarmt, ich weiß nicht, warum.

Ich habe keine Partitur, die ich Ihnen schicken könnte, aber hier ist etwas Anderes. Sie haben wohl keine Partitur des Requiems; man hat sie soeben in Mailand mit größter Sorgfalt korrigiert und ich habe Piccordi gebeten, mir einige Exemplare zu schicken. Wenn Sie also wollen, schicke ich Ihnen ein Exemplar der neuen Ausgabe, frei von den Fehlern, die mir im lateinischen Metrum untergekommen sind. Ich habe sie auf das genaueste verbessert. Die französische Ausgabe von Schlesinger muß daneben verblassen.

Vor einiger Zeit hat man in Basel in der Schweiz „Romeo und Juliette" gegeben; die Bulow dirigierte. Mme de Bulow hat mir darüber geschrieben. Vorgestern hat man „L'Enfance du Christ" in Kopenhagen gespielt; früher schon hat man es in Lausanne i. d. Schweiz aufgeführt. Man spielt mich jetzt beiläufig überall, selbst in Amerika, nur in Paris nicht; trotzdem reißt hier Pasdeloup von Zeit zu Zeit ein oder das andere Stück von mir herunter.

Louis ist noch immer in Mexiko [3]; ich werde ihm dieser Tage schreiben und er wird sicher über das liebevolle Erinnern, das ihm Freund Morel schenkt, sehr gerührt sein. Er ist wie Sie; er wird über meinen kleinen musikalischen Angelegenheiten ganz leidenschaftlich.

Adieu, lieber Freund, es hat mich so eine Anstrengung gekostet, Ihnen diesen kurzen Brief zu schreiben, daß ich nicht weiter kann. Tausend innige Grüße

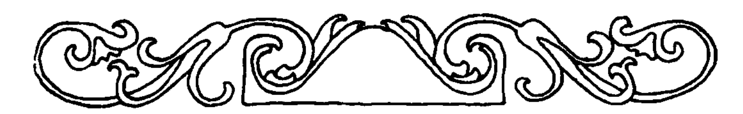
H. Berlioz.

Ich habe gar nichts von den letzten Aufführungen in Wien, Köln und Weimar erzählt, die mich fast glücklich gemacht haben. Dank für Ihren freundschaftlichen Eifer. Adieu.

(Deutsche Uebersetzung von **Mimi Zoff.**)

[1] Feuilleton vom 20. März 1860 über „Pierre de Médicis" vom Fürsten Poniatowski in der Oper. Morel hatte soeben im Grand Théatre von Marseille „Le Jugement de Dieu" aufgeführt, das dann auch in Rouen gegeben wurde.

[1] Aus l'Enfance du Christ.
[2] Die Erstaufführung von Gounods Romeo und Juliette hätte am 27. April im Théatre Lyrique stattfinden sollen.
[3] Er starb kurz nachher in Havanna, am 5. Juni.



Franz Schuberts G dur-Messe.[1]

Als ich vor einigen Monaten Umschau hielt nach einem größeren, zu einem Kirchenkonzert geeigneten Werk für gemischten Chor und Orchester, führte mich ein glücklicher Zufall auf Schuberts Messen; eine derselben erinnerte ich mich, vor fast 20 Jahren einmal an irgend einem hohen Feiertag während des Gottesdienstes in der Allerheiligen-Hofkirche in München gelegentlich gehört zu haben, die übrigen waren mir — und so wird es vermutlich auch noch gar manchen anderen Leuten gehen — so gut wie unbekannt. Je näher ich aber dann durch eingehendes Studium diese Werke kennen lernte, je tiefer ich mich in ihr innerstes Wesen versenkte, desto höher wuchs meine Begeisterung, mein Entzücken über diese wirklich herrlichen Schätze unserer Tonkunst, die da, noch fast gänzlich unberührt, still in der Tiefe ruhten; sie nun ans Licht zu ziehen und damit der Vergessenheit zu entreißen, der Allgemeinheit nützlich und dienlich zu machen, sei der Zweck dieser Zeilen.

Die erste dieser seiner Messen schrieb Schubert im Jahr 1815, im Alter also von 18 Jahren, zur Feier des 100jährigen Bestehens der Pfarrkirche seines Heimatsortes Lichtental bei Wien. Nach deren erster Aufführung soll der berühmte Hofkapellmeister Antonio Salieri, Schuberts und bekanntlich auch Beethovens ehemaliger Lehrer, voll Freude und Stolz ausgerufen haben: „Franz, du bist mein Schüler, der mir noch viel Ehre machen wird!" Auch die zweite Messe in G dur, auf die ich nachher noch ausführlicher zu sprechen kommen werde, und die dritte in B dur stammen, gleichfalls für die Lichtentaler Pfarrkirche geschrieben, aus dem Jahr 1815, die vierte in C dur aus dem folgenden Jahr. Sind diese Messen demnach also noch zu den Jugendwerken zu rechnen, so stellt schon die fünfte, einige Jahre später komponierte, in As dur ein bei weitem tieferes Werk dar, während vollends die sechste in Es dur aus Schuberts letztem Lebensjahr in ihrer leidenschaftlich bewegten Größe meines Erachtens des Meisters herrlichsten Schöpfungen zuzuzählen ist. Außer diesen sechs lateinischen Messen schrieb er im Jahr 1827, also ein Jahr vor seinem Tode, auch noch eine deutsche Messe mit Begleitung von Blasinstrumenten und Orgel, „Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe und das Gebet des Herrn", ein anspruchsloses, aber durchweg wertvolles Werk, das sich, mit dem „Vater unser" beginnend, aus einer Reihe einfacher, aber überaus melodiöser und von echt kirchlichem Geist durchwehter Gesänge zusammensetzt. (Vergl. A. Niggli, Franz Schubert, Verlag Ph. Reklam in Leipzig.)

Für den wirklichen Gebrauch kommen die dritte und vierte Messe einstweilen überhaupt noch nicht in Betracht, da nur deren Partituren (bei Breitkopf und Härtel) und Klavierauszüge (bei Peters), leider aber noch keine Chor- und Orchesterstimmen bis jetzt veröffentlicht wurden. Wenn ich mich nun für eine Aufführung der *zweiten Messe in G dur* seinerzeit entschieden habe, so waren für mich vornehmlich folgende Gründe innerer und äußerer Art maßgebend, einmal nahm mich schon von allem Anfang an gerade dieses Werk durch die reiche Fülle seiner innigen Melodien, durch die Kraft und Schönheit des musikalischen Ausdrucks auffallend lebhaft gefangen und ferner entsprach es in seiner einfachen, leicht auszuführenden Begleitung nur durch Streichorchester und Orgel (im Gegensatz zu den anderen, viel reicher instrumentierten Werken) den hier infolge des Kriegs geschaffenen Verhältnissen am besten. So lernte ich nun eben gerade diese Messe ganz besonders genau kennen, ganz besonders hoch schätzen und lieben und will deshalb versuchen, durch die folgende eingehendere Besprechung diesem prächtigen Werke noch mehr Freunde, noch weitere Verbreitung und allgemeinere Anerkennung zu erwerben.

Im großen und ganzen hält sich Schubert ziemlich genau an die überlieferte, damals stets übliche Form und Art der Messe-Kompositionen, auf das Herausarbeiten der wirkungsvollen Gegensätze, die ja der Messe-Text in so abwechslungsreicher Folge dem Musiker bietet, scheint er dabei sichtlich großen Wert gelegt zu haben; die auffallende Knappheit mancher Sätze beweist deutlich, daß dieses Werk ursprünglich zum praktischen Gebrauch bei der gottesdienstlichen Handlung und in enger Verbindung mit ihr gedacht ist. Mit einer breit und schön geschwungenen Melodie hebt der Chor leise das *Kyrie eleison* an, weich aber doch ernst antwortet darauf eine Einzelstimme (Sopran) mit dem Christe eleison; nach einer kurzen Steigerung sinken Solo- und Chorstimmen gleichsam wie in sich zusammen und ein liebliches, in harmonischer Hinsicht sehr feines Orchesterzwischenspiel leitet allmählich zur Wiederholung des Kyrie eleison über. Nach diesem durchweg ruhig gehaltenen ersten Teil setzt das Gloria glanzvoll und festlich bewegt ein; jubelnd schwingen sich die Stimmen empor, feurig rauschen lebhafte Figuren aus dem Orchester auf und machtvoll herrscht über allem der gewaltige Klang der Orgel. Nur einmal werden diese frohen Töne von einer ernsteren, getragenen Weise unterbrochen, wenn, in der Mitte dieses Satzes, zwei Einzelstimmen (Sopran und Baß) sehnsüchtig klagend das Agnus dei, miserere nobis anstimmen, von Violinen zart umspielt, von dem Chor leise begleitet. Dann aber erklingt noch einmal das Lied zu Gottes Lob und Ehre und in hoffnungsfreudiger Zuversicht schließt das Gloria kräftig ab. Ganz leise dagegen und verhalten, gleichsam als scheue er sich fast, dem unfaßbaren, unaussprechlichen Geheimnis des göttlichen Wesens Ausdruck zu geben, beginnt der Chor das Credo, dessen ersten Takten eine alte kirchliche Melodie zugrunde gelegt ist; und diese tief-geheimnisvolle Stimmung ist auch durch diesen ganzen Teil hindurch wunderbar festgehalten. Nur zwei Stellen heben sich davon deutlich ab: in herbem Schmerz, in düsterem h moll das Crucifixus, in dankbarer Freude, in strahlendem D dur das Resurrexit. Mit dem Bekenntnis an den „heiligen Geist" setzt dann das erste Thema wieder leise ein und langsam verklingt mit der dreimaligen Wiederholung des Amen auch dieser Satz. Das Sanctus, der kürzeste Teil unserer Messe, in seiner hoheitsvollen Größe, zerfällt in zwei Teile, deren erster baut sich auf einem sehr kräftigen, rhythmisch stark bewegten Motiv auf — es erinnert in seinem Anfang auffallend an ein ganz ähnliches Motiv aus dem ersten Akt des „Lohengrin" bei der Stelle, wenn die Edlen den Ring für das Gottesgericht abschreiten —, während eine kurze Fuge den Schluß bildet. Am eigenartigsten ist für mich das Benedictus, einmal rein musikalisch betrachtet mit der süßen Innigkeit seiner führenden Melodie ein echtestes Kind der Schubertschen Muse, dann aber ferner sehr interessant durch seine offensichtliche stilistische Verwandtschaft mit dem berühmten Quartett „Mir ist so wunderbar" aus dem ersten Akt des Fidelio. Wie dieses Quartett, so stellt auch das Benedictus einen streng durchgeführten, geradezu meisterhaft gearbeiteten, allerdings nur dreistimmigen Kanon für Sopran-, Tenor- und Baß-Solo dar, gegen vier Stimmen bei Beethoven. Aber in der Tonart und Taktart, G dur und Sechsachtel-Takt, gleichen sich die beiden Stücke, noch viel überraschender auch in der ganzen Art der Begleitung, die bei dem ersten Einsatz der Singstimme in Achtel-Bewegung gehalten ist, beim zweiten Einsatz in Sechzehntel, beim dritten in Sechzehntel-Triolen übergeht, von auf der Tonleiter aufsteigenden Figuren der Violinen und Bässe durchgehends begleitet. Es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß Schubert in ganz bewußter Absicht nach Beethovens Vorbild — Fidelio war ja nur einige wenige Jahre vorher zum ersten Mal aufgeführt worden — ein ähnliches Stück zu schreiben versuchen wollte, ein Versuch, der für mein Empfinden vollständig geglückt ist und sich jenem Quartett fast ebenbürtig zur Seite stellen darf. Die Wiederholung der kurzen Fuge aus dem Sanctus durch den Chor beschließt dann auch diesen Satz. Ernst und düster erklingt die Orchestereinleitung des letzten Teiles, des *Agnus dei*; eine wehmutsvolle Melodie ertönt, von schluchzenden, klagenden Lauten der Geigen begleitet. Dann erst hebt eine Einzelstimme ihre eindrucksvolle Weise an (dieser erste Solo-Einsatz ist von Schubert dem Sopran zuerteilt, ich empfehle ihn dem Tenor zu übertragen, dem ja überhaupt in dieser Messe keine besonders große und dankbare Aufgabe zugewiesen ist), und leise flehend fällt der Chor mit den Worten miserere nobis ein. Diese Folge, Orchestervorspiel, Einzelstimme und Antwort des Chores wiederholt sich noch zweimal auf verschiedenen Tonstufen, zunächst von dem Baß, dann von dem Sopran mit tief-beseeltem Ausdruck angestimmt, Weihrauchwolken scheinen gleichsam gen Himmel zu ziehen, und mit der ergreifenden Bitte dona nobis pacem tönt das ganze Werk still und langsam aus.

Ich bin mir wohl bewußt, daß vorstehende Ausführungen der hohen Schönheit dieser Messe auch nicht entfernt gerecht werden, daß sie keineswegs ein annäherndes oder gar entsprechendes Bild von deren tiefer Wirkung zu bieten vermögen; so seien sie denn lediglich als eine Anregung zu betrachten, vielleicht daß doch der eine oder andere gemischte Chorverein, der gerade in unserer jetzigen Zeit ein ernstes, gehaltvolles und doch leicht faßliches Werk aufzuführen beabsichtigt, sich veranlaßt sehen könnte, daraufhin den Schubertschen Messen, und zumal dieser zweiten, näher zu treten. Sie stellt ja weder an den Chor noch an das Orchester

---

[1] *Anmerkung.* Die Drucklegung vorstehenden Aufsatzes wurde nach der Aufführung der Schubertschen Messe durch den Heilbronner Singkranz, dessen Dirigent August Richard ist, für die „N. M.-Z." vereinbart. Ich möchte mit ein paar Worten auf das Kirchenkonzert selber hinweisen. Das Orchester bestand der Hauptsache nach aus freiwilligen Berufsmusikern und Dilettanten, die sich zur Verfügung gestellt hatten. Das erste Pult der Violine hatte sogar zwei weibliche Vertreter. Den Chor stellte der Singkranz, die Solisten das neue Stuttgarter Oratorienquartett (Emma Tester, Meta Diestel, Hermann Ackermann, Ludwig Feuerlein). Außer der Messe wurden Bachs Kantate Komm, du süße Todesstunde und Beethovens Elegischer Gesang für Soloquartett und Streichorchester aufgeführt. Die stimmungsreiche Aufführung in der schönen alten Kilianskirche hat dem im Musikleben Württembergs eine Rolle spielenden „Singkranz" neue Ehren gebracht. *O. K.*

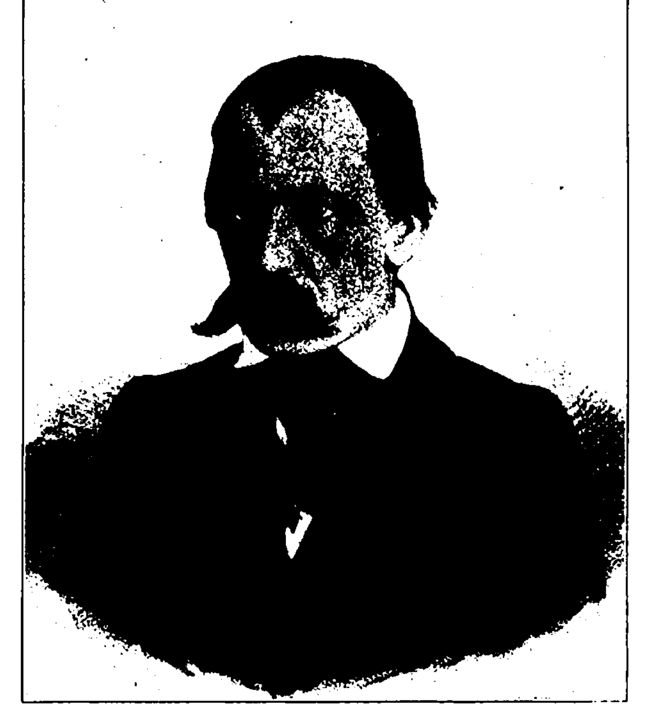
besonders hohe Schwierigkeiten und ist auch bei kleinerer Besetzung überall klanglich gut zur Wirkung zu bringen, sie stellt aber auch an die Zuhörer keine außerordentlichen Anforderungen und geht leicht, aber doch auch tief zu Herzen, wie sie eben dem tiefsten Innern unseres Meisters entsprungen ist. Auf eine Schwierigkeit, die sich der Aufführung dieser Messe noch entgegenstellt, möchte ich indessen doch noch kurz aufmerksam machen: es liegen zwar davon Partitur, Klavierauszug und Chorstimmen im Verlag von Breitkopf und Härtel gedruckt vor, dagegen sind die Orchesterstimmen nur handschriftlich vervielfältigt von diesem Verlag zu beziehen und eine Orgelstimme dazu gab es überhaupt noch nicht, ich habe diese erst für unsere hiesige Aufführung aussetzen und ausarbeiten müssen. Denn bis heute hat dieses herrliche Werk nur so verschwindend wenige Aufführungen erlebt, daß es sich, wie mir der genannte Verlag auf meine Anfrage hin mitteilte, bisher noch nicht verlohnte, das ganze Material im Druck zu veröffentlichen. Angesichts des Schundes, der seit Jahren Tag für Tag, und selbst jetzt während des Krieges, in unübersehbarer Zahl, gedruckt und in Tausenden von Exemplaren auf den Markt gebracht wird, ein trauriges Zeichen „gewisser“ musikalischer Verhältnisse unserer Zeit! Möchten doch gerade die Schubertschen Messen dazu beitragen, leichtverständliche und dabei doch gute und wertvolle Musik in immer weitere Kreise unseres wirklich „ehrlich musikliebenden“ Volkes zu tragen!

August Richard (Heilbronn a. N.).

Robert Volkmann und unsere Zeit.

(Zum 6. April 1915.)

Die Jahrhundertfeier der Geburt eines Künstlers gibt Anlaß zu der Frage: Wieviel vom Lebenswerke dieses Künstlers ist zurzeit noch lebendig? Oft wird durch die Beantwortung dieser Frage der Festartikel zu einer Totenklage. Schillers Wort vom Mimen, dem die Nachwelt keine Kränze flicht, gilt auch von vielen schaffenden Künstlern, deren Namen einst in der ganzen Welt berühmt waren und nun nur noch historisch Beschlagenen geläufig sind. Bei Künstlern, die ein reiches und vielseitiges Lebenswerk hinterlassen haben, kann man bisweilen auch die eigentümliche Erscheinung feststellen, daß sich im Laufe der Jahre die Art ihres Weiterwirkens geändert und der Bannkreis ihres Ruhmes verschoben hat: dann werden einzelne ihrer beliebten Werke von früher weniger geschätzten in der Gunst der Menge verdrängt und ihre Namen verschwinden aus Regionen, wo man sie früher feierte, um nun in anderen Kreisen mit Achtung genannt zu werden. Zu den Künstlern dieser Art gehört der Tondichter *Robert Volkmann*, dessen 100. Geburtstag auf den 6. April 1915 fällt.



ROBERT VOLKMANN um 1855.

Volkmann, der aus einem sächsischen Kantorhause stammte und den größten Teil seines Lebens als Musiklehrer in Pest zubrachte, hatte im Alter die Freude, eine stattliche Anzahl seiner Werke des öfteren in den Konzertsälen erscheinen zu sehen. Seine d moll-Symphonie, seine Ouvertüre zu Richard III. und seine Fest-Ouvertüre, die F dur-Serenade, das b moll-Trio sowie die Streichquartette in a-, g- und e moll wurden in allen bedeutenden Städten Deutschlands und Oesterreich-Ungarns häufig gespielt. Nach dem Tode des Meisters (1883) verstummten verschiedene dieser Werke; nur die Richard-Ouvertüre und das b moll-Trio kommen auch jetzt noch von Zeit zu Zeit zur Aufführung. Neben ihnen hat sich um die Jahrhundertwende die d moll-Serenade (mit dem Cellosolo), die zu des Tondichters Lebzeiten wenig berücksichtigt wurde, durch die Anmut ihrer Melodik einen festen Platz in den Konzertsälen errungen, den sie noch jetzt behauptet. Im ganzen erscheint jedoch Volkmann heute im Konzertleben seltener als früher. Oft werden dagegen seine Werke im Musikunterricht verwendet. Die anregende Kraft der poesiedurchtränkten vierhändigen Klavierstücke „Musikalisches Bilderbuch“, „Tageszeiten“ und „Ungarische Skizzen“ wissen Klavierpädagogen immer von neuem nutzbar zu machen. Auch den Cellisten bietet der Meister hervorragenden Uebungsstoff. Für vorgeschrittene Schüler bildet die Romanze (op. 7) ein dankbares Vortragsstück; und für Virtuosen liefern das Cellokonzert und die Serenade mit dem Cellosolo reichlich Gelegenheit, ihre Kunst zu entfalten. Gesanglehrerinnen, die auf Abwechslung im Lehrstoff halten, lassen auch bisweilen Volkmanns Lieder „Die Nachtigall“ und „Die Bekehrte“ von ihren Schülerinnen singen. In Musikschulen, die über einen Streicherchor verfügen, werden gern die ersten beiden Serenaden für Streichorchester zur Aufführung gebracht. Nimmt man hinzu, daß die vierhändige Klaviermusik Volkmanns auch häufig aus der Musikschule in das Haus verpflanzt wird, in vielen Familien aber schon seit Jahrzehnten heimisch ist, so wird man zugeben müssen, daß Robert Volkmann noch nicht zu den „völlig Vergessenen“ gehört.

Daß auch praktisch kalkulierende Unternehmer mit einer gewissen Popularität Volkmanns rechnen, ersieht man aus der großen Anzahl billiger Volksausgaben seiner Werke, die seit Anfang vorigen Jahres erschienen sind. Mit dem Jahre 1913 lief die Schutzfrist für die Werke Volkmanns ab, deren sich seitdem eine Reihe angesehener Verlagshäuser angenommen haben. Die niedrigen Preise dieser neuen Ausgaben ermöglichen eine ganz andere Verbreitung der Werke als früher. Wie wenig Glückliche gab es, die ehedem für die „Tageszeiten“ 7 M. entrichten konnten; jetzt erhält man die Sammlung bei Litolff für 1½ M. Das schwungvolle „Ungarische Liebeslied“ für Klavier war früher mit zwei weniger bedeutenden Stücken zu einem Heft vereint, das 2½ M. kostete; jetzt ist die Nummer allein für 20 Pf. in der „Edition Schott“ zu haben.

Es ist interessant, zu untersuchen, welche von Volkmanns Werken seit ihrem Freiwerden am häufigsten zum Nachdruck gelangt sind, welche mithin von den Herausgebern für die zugkräftigsten gehalten wurden. Obenan stehen die Klavierstücke zu vier Händen. Die Sammlung „Musikalisches Bilderbuch“ ist zurzeit in sechs verschiedenen Ausgaben zu haben, die alle etwa 1 M. kosten. Von den „Ungarischen Skizzen“ gibt es fünf Ausgaben, deren billigste die von Litolff ist (80 Pf.). Ebensooft ist auch das Cellokonzert neu gedruckt worden; besonders die in der „Edition Breitkopf“ und „Universal-Edition“ erschienene Ausgabe von *Julius Klengel* dürfte den Cellisten willkommen sein, weil ihr im Anhang Klengels Kadenz und Schluß des Konzertes beigefügt sind. Die beiden Klaviertrios liegen in drei neuen Ausgaben vor, unter denen wieder die von Litolff die billigste ist.

Das Haus Litolff hat auch verschiedene der schönsten Tondichtungen Volkmanns für Klavier zu zwei Händen neu in Druck gebracht: die „Lieder der Großmutter“ (50 Pf.), die „Wanderskizzen“ (60 Pf.) und „Visegrád“ (1 M.). Erfreulich ist ferner die Aufnahme weniger bekannter, aber dankbarer Klavierstücke in die „Universal-Edition“, so der prächtigen „Deutschen Tanzweisen“ (60 Pf.) und des taufrischen „Rondino“ (50 Pf.) in *Julius Epsteins* Bearbeitung. In Uebertragung für Klavier zu vier bezw. zwei Händen sind auch die Streicherserenaden erschienen, alle drei in einem Heft bei Peters, einzeln in den Editionen Benjamin (Hamburg) und Schott (Mainz). Der beliebte Walzer aus der F dur-Serenade wurde auch für sich aufgelegt und in verschiedene Sammlungen aufgenommen.

Wer sich durch eine Blütenlese aus Volkmanns Klavierwerken einen Einblick in seine Kunst verschaffen will, der greife zu einem der Volkmann-Albums, die jüngst erschienen sind und annähernd 1 M. kosten. Als die Herausgeber der Albums zu zwei Händen zeichnen Dr. *O. Klauwell* (Edition Breitkopf und Universal-Edition), *Schultze-Biesantz* (Kollektion Litolff) und *Alfred Rose* (E. Bisping, Münster i. W.). Albums zu vier Händen haben *C. Goldmann* (Rühle, Leipzig) und *Alfred Rose* (E. Bisping, Münster i. W.) zusammengestellt.

Von Volkmanns Gesangswerken haben sich im Vergleich zu seinen Instrumentalkompositionen nur wenige einen großen Freundeskreis erringen können. Ein Lied von ihm hat aber weite Verbreitung gefunden: das so recht aus der Seele des Volkes herausgesungene „Abendlied“, auf einen Text von Andersen. In seiner Urgestalt kam es in drei Männerchor-

Albums zum Abdruck, für gemischten Chor bearbeitet wurde es in fünf, für Frauen- oder Kinderchor gesetzt in elf Liederbücher eingereiht, was alles zusammengenommen eine ganz beträchtliche Vervielfältigung der Melodie bedeutet. Gleich diesem Liede sind auch die Männerchöre „Im Gewittersturm" und „Ich halte ihr die Augen zu" in jüngster Zeit durch die Aufnahme in das „Kaiser-Liederbuch" breiten Schichten zugänglich gemacht worden. Von Volkmanns Sololiedern sind bisher nur die „Nachtigall" (Rühle, Leipzig) und die Lieder op. 72, mit dem ergreifenden Volksliede „Das Krüglein" (Edition Schott) in billigen Einzelausgaben erschienen.

Musikkennern und -studierenden bieten die kleinen Partituren des Verlages Ernst Eulenburg ein bequemes Mittel, die Orchester- und Kammermusikwerke Volkmanns kennen zu lernen. Die d moll-Symphonie, die Ouvertüre zu Richard III., die im Originaldruck vergriffene Fest-Ouvertüre sowie die Serenade mit dem Cellosolo sind vor kurzem in dieser Ausgabe erschienen. Die Partituren der beiden Klaviertrios führt Eulenburg schon längere Zeit. Daß er auch von den Streich-Quartetten Volkmanns, die nur in Stimmen gedruckt waren, Partitur-Ausgaben veranstaltete, ist ein besonderes Verdienst dieses Verlegers.

Zum Schlusse drängt sich uns noch die Frage auf, ob die Veranstaltung so zahlreicher Ausgaben Volkmannscher Werke wirklich am Platze ist, ob der Inhalt der neu gedruckten Tondichtungen auch dem Empfinden unserer Zeit entspricht. In allen Fällen muß bejaht werden. Volkmann hat auch der Gegenwart noch genug zu sagen. Seine technisch anspruchsvollen wie auch seine schlicht volkstümlichen Kompositionen sind so reich an edlem und tiefem Inhalt, daß sie recht wohl in unsere ernste, auf geistige Vertiefung gerichtete Zeit passen. Wegen ihrer ausgesprochen deutschen Eigenart dürften sie sogar jetzt mehr Teilnahme finden als ehedem. Denn ihre Melodien sind von echt deutschem Geist beseelt, sie haben Mark, Festigkeit und Kraft; selbst wo sie ungarisch gefärbt sind, verleugnen sie nicht, daß sie eine deutsche Meisterhand fügte. Wohl schlägt der Komponist auch zarte und gefühlswarme Töne an, nie verfällt er aber in romanische Weichlichkeit. Von deutscher Art ist auch die natürliche, ungeschminkte Darstellung der Ideen; auf den äußeren Effekt hin ist nicht ein einziger Takt Volkmanns angelegt. Dem gesteigerten Bedürfnis unserer Zeit nach scharfen Kontrasten leistet der Tondichter vollauf Genüge. In seiner kühnen Harmonik und gewählten, abwechslungsreichen Rhythmik war er seiner Zeit um ein beträchtliches vorausgeeilt. Ja, Volkmann hat nicht nur für seine Zeit geschaffen, sondern auch für die Nachwelt. Wer bisher an ihm vorübergegangen ist, der halte einmal bei ihm Einkehr; die Bekanntschaft dieses Charakterkopfes wird ihn nicht gereuen. **Dr. Hans Volkmann.**



SOPHIE LOEWENTHAL, Lenaus Freundin.

Nikolaus Lenau und die Musik.

Von L. ANDRO (Wien).

Zu den meistkomponierten Lyrikern seiner Zeit dürfte Nikolaus Lenau zu zählen sein — ein gewissenhafter Statistiker hat ausgerechnet, wie oft die „Bitte", wie oft die Schilflieder komponiert worden sind. Unserer Zeit ist seine Lyrik fremder geworden, immerhin findet man die „Drei Zigeuner" in der Lisztschen, „An die Entfernte" in der Mendelssohnschen Vertonung noch häufig auf unseren Konzertprogrammen, von neuesten Arbeiten besonders oft die Weingartnersche „Liebesfeier".

Mit einem Musiker des jungen Oesterreich, mit Hugo Wolf, hat Lenau nicht bloß die Gemeinsamkeit der gleichen Krankheit, des gleichen traurigen Endes, sondern auch noch jene, daß es gerade Schwaben war, das ihm — ein halbes Jahrhundert früher als jenem — Heimat, Asyl und Anerkennung bot. Der junge Ungar — Nikolaus Niembsch von Strehlenau ist sein eigentlicher Name — hatte in der Heimat früher geigen gelernt als lesen und als er dann in ein geregeltes Lernsystem eingepreßt werden sollte, fühlte er sich äußerst unglücklich und sprang von einer Disziplin in die andere über. Gustav Schwab veröffentlichte eine seiner ersten Arbeiten und so geriet er in den Stuttgarter Kreis und in die Bande der jungen Lotte, einer Nichte Schwabs.

Es gibt typische Erlebnisse: Lenau verliebte sich in den Beethoven-Gesang des Mädchens und ahnte nicht, daß er sich einige Jahre später wieder in den Gesang einer Sängerin verlieben sollte, in die Kunst mehr als in die Person. Das Verhältnis zu Lotten dauerte nicht lange: er unternahm seine unglückliche Reise nach Amerika und kam dann, ermüdet und überreizt nach Wien, wo ihn die große Leidenschaft seines Lebens packen sollte: das Gefühl für *Sophie Löwenthal*, der Gattin seines Freundes, die ihn mit leidenschaftlicher Eifersucht behütete, ohne ihm jedoch etwas zu gewähren, einer nervösen und empfindsamen Weltdame, die ein wenig Frau v. Stein spielte, nur mit dem Unterschied, daß wir von Herrn v. Stein nicht allzuviel Gutes in Erinnerung haben, während Max Löwenthal in diesem Dreibund beinahe als die sympathischeste Persönlichkeit erscheint. Mit rührender Liebe hing er an Niembsch und legte gewissenhaft ein Tagebuch für dessen Aussprüche und Gespräche an, das wir in dem von Ed. Castle herausgegebenen Briefwerk „Lenau und die Familie Löwenthal" genau verzeichnet finden. Die Bilder Sophiens, die diesem Buch beigegeben sind, lassen allerdings die große Leidenschaft Lenaus für sie nicht ganz begreiflich erscheinen. Ob sie musikalisch sei, wird nicht gesagt, nur ihre Fähigkeiten als Blumenmalerin werden gepriesen. Dennoch muß die ganze Atmosphäre eines vornehmen Wiener Patrizierhauses in den Dreißigerjahren des vorigen Jahrhunderts mit Musik durchtränkt gewesen sein. Man denke: Beethoven, Schubert waren kaum erst ein paar Jahre tot, die persönliche Erinnerung an sie noch ganz lebendig. Lenau, der Beethoven-Enthusiast, mietete sich im Schwarzspanierhause ein und schrieb von dort aus seine leidenschaftlichsten Billette an Sophie.

Als richtiger Zigeuner, der er war, war er der geborene Geiger: der Zufall hatte ihm eine schöne Guarneri verschafft, zu der er in allen Lagen seines Lebens immer wieder flüchtete. Er soll wild, launisch, aber im höchsten Grade genial gespielt haben, bei Beethoven kam er allzusehr in Leidenschaft. Ein bekannter Virtuose namens Keller sagte ihm einmal: „Herrgott, was wäre aus Ihnen geworden, wenn Sie die Geige zum Fach genommen hätten!" Uebrigens lassen sich aus der Rhythmik seiner Lyrik seine musikalischen Fähigkeiten unschwer herauslesen. Penzing — die Vorstadt Wiens, in der die Löwenthalsche Villa lag — und Beethoven bezeichnet er selbst als seine Welt. Für Mendelssohn, dessen Paulus er in Stuttgart hörte, vermochte er sich weniger zu begeistern. „Vielleicht ist die Zeit der Oratorien überhaupt vorbei; vorbei die Zeit, wo die Kunst sich unmittelbar und direkt zum Himmel hinaufschwang. Wir müssen vielleicht erst durch die Leidenschaft hindurchgetrieben und von Affekten verwundet werden, ehe wir um einen Balsam beim Himmel anfragen. Diesen Weg führt uns Beethoven, in dem wir das Höchste in der

neuern Kunst zu verehren haben, wie ich meine; im Gegensatz unserer neueren Romantiker. Diese penetrieren das Herz entweder gar nicht, sondern tribulieren und betäuben es nur mit einem nervösen Gepolter von außen her; oder sie verletzen es und lassen es im Stiche, wenn seine Wunde am weitesten klafft; oder sie stoßen es dann hinab in das Sumpf- und Schlammbad einer trivialen Sentimentalität, daß es dort sich sänftige und erleichtere." Man sieht, Lenau, hatte nicht sehr viel Sympathie gerade für jene Künstlergruppe, der sich seine Dichtung am meisten näherte!

Seine vergeblichen Versuche, sich von Sophien zu lösen, begannen indessen schon im Jahre 1839. Damals hörte er in einer Gesellschaft Karoline Unger singen, die mit dem Wanderer und Gretchen am Spinnrad „ein singendes Gewitter von Leidenschaft" auf Lenaus Herz losließ. Er hörte sie dann noch im Belisario und fühlte sich ihr verwandt „wie eine Gewitterwolke der andern". „Sie ist in den einsamsten und wildesten Gegenden der Leidenschaft heimisch und kennt das Angesicht des Schmerzes in allen seinen Zügen." Man kann sich denken, wie wenig entzückt Sophie von solch freimütiger Beichte gewesen sein muß: zu der natürlichen Eifersucht der Geliebten kam noch die Verachtung der Dame der Gesellschaft der Komödiantin von zweifelhaftem Ruf gegenüber — ein Unterschied, der in der damaligen Zeit noch ehr schroff gemacht wurde. Da nun gar Lenau und Karoline miteinander auf Reisen gehen, wurde sie sehr ungnädig, obgleich gerade diese Reise das Ende des Verhältnisses herbeiführen sollte. Was den berühmten Mann und die berühmte Frau zueinander zog, war wohl Eitelkeit in erster Linie. Eine Ehe der beiden schien etwas Großartiges, Seltenes. Kaum aber hatten sie sich in der Intimität kennen gelernt, ihre Nervositäten, Eitelkeiten, Gereiztheiten aneinander gemessen, als auch schon die Ernüchterung eintrat. Die Unger, die den „Höllenschlüssel besaß", war eine herrschsüchtige Dame, hatte alle Primadonnenschwächen und noch dazu die weibliche, sich für jünger auszugeben als sie war. Das nahm ihr Lenau ganz besonders krumm, obgleich er sich vielleicht hätte sagen müssen, daß eine Frau, die eine große Karriere hinter sich hat, nicht mehr in der ersten Jugendblüte stehen kann. Hier war nun wieder die noch nicht dreißigjährige Sophie im Vorteil und blieb nach der Lösung des Verlöbnisses mit Karolinen Herrscherin.

Es ist aber natürlich, daß infolge dieses Primadonnenerlebnisses eine gewisse Bitterkeit gegen den modernen Musikbetrieb in Lenau wach wurde. „Es ist das Ausgezeichnete im Mittelalter, daß damals das Individuum Geltung und Macht hatte, während heute nur das Massenhafte gilt. Sogar in der Musik zeigt es sich. Das Individuelle darin, die Melodie verschwindet immer mehr, während das Massenhafte, die Harmonie alles verschlingt. Der Ruhm, den Meyerbeer sich erworben, wurzelt daher tief in seiner Zeit." Er will sogar zwischen den sieben Tonarten und sieben Hauptsünden eine Verwandtschaft herausfinden! Mit Bitterkeit konstatierte er, daß der Geiger Lanner für seine Kompositionen etwa das Zehnfache von dem einnahm, was ein deutscher Dichter verdiente.

Er liebte es sehr, von den persönlichen Gewohnheiten und Seltsamkeiten Beethovens zu hören. Er erzählte, wie Beethoven des Nachts stundenlang in seinem Zimmer auf und ab gegangen sei und immer dasselbe gespielt habe: „Es war ihm immer noch nicht tief genug hinabgedrungen in die Tiefen des Menschenschmerzes, er wollte diesem die letzte Tür aufmachen, hinter der nichts mehr ist als Verzweiflung." Desto zorniger ward Lenau über die „menschheitentwürdigende Abgötterei, die heutzutage mit Virtuosen getrieben wird" und zu der das Benehmen des Publikums Leuten wie Ole Bull gegenüber Anlaß gab: aber auch der feine Liszt mußte sich's gefallen lassen.

Je düsterer Lenaus Stimmung wurde, desto unruhiger ward sein Hin und Her zwischen Wien und Stuttgart. Vor Sophie waren seine Verhandlungen mit Cotta die Ursache seiner Reisen, in Wirklichkeit mochte es ihm Beruhigung gewähren, sich unter der freundlichen Pflege *Emilie Reinbecks* von den Wiener Verhältnissen zu erholen. Zwar hatte ihn die Erblindung Kerners überaus schmerzlich berührt, mancher aus dem Freundeskreis fehlte, aber er glaubte hier, Sophiens wechselnde Stimmungen leichter ertragen zu können, obgleich ihre Briefe ihn oft schmerzlich quälten. Doch ging es unaufhaltsam dem Ende zu. Seine schwäbischen Freunde glaubten Heilung für ihn zu finden, indem sie ihm zu der Verlobung mit einem sanften anspruchslosen Mädchen, Marie Behrends, zuredeten. Aber die hieraus entstehenden Konflikte mit sich selbst, mit Sophie, beschleunigten die Katastrophe und das letzte traurige Bild, das wir von ihm sehen, ist sein Hinsiechen in völliger geistiger Umnachtung in einer Heilanstalt in der Nähe Wiens — ganz wie es bei Hugo Wolf der Fall gewesen. Für den Dichter des „Don Juan", der freilich erheblich von dem Mozarts abweicht, war die Musik nun für immer verstummt. Was sie ihm war, sieht man vielleicht aus dem viel zu wenig gekannten Gedicht „Beethovens Büste", von dem einige Strophen hierhergesetzt seien:

Ein Gewitter in den Alpen,
Stürme auf dem Ozeane
Und das große Herz Beethovens
Laut im heiligen Orkane.

Sind die Wecker mir des Mutes,
Der das Schicksal wagt zu fodern,
Der den letzten Baum des Edens
Lächelnd sieht zu Asche lodern.

Kämpfen lernt ich ohne Hassen,
Glühend Lieben und Entsagen
Und des Todes Wonneschauer,
Wenn Beethovens Lieder klagen.

— — — — — — — — — — —

Ach Coriolan! Vorüber
Ist das Ringen, wilde Pochen,
Plötzlich sind's die letzten Töne,
Dumpf verhallend und gebrochen.

Wie der Held im schönen Frevel
Ueberstürmte alle Schranken,
Dann — der tragisch Ueberwund'ne
Stehn geblieben in Gedanken.

— — — — — — — — — — —

Horch! Im Zwiespalt dieser Töne
Rauscht der Zeiten Wetterscheide.
Jetzo rauschen sie Versöhnung
Nach der Menschheit Kampf und Leide.

In der Symphonien Rauschen
Heiligen Gewittergüssen,
Seh ich Zeus auf Wolken nahn und
Christi blut'ge Stirne küssen.

Hört das Herz die große Liebe,
Alles in die Arme schließen,
Mit der alten Welt die neue
In die ewige zerfließen.

Rückblick auf die Berliner Oper.

Die ernste Zeit, die für uns alle gekommen ist, hat nicht allein eine völlige Veränderung in allen Lebens- und Berufsfragen mit sich gebracht, sie hat auch den Streit der Meinungen in künstlerischen Angelegenheiten zurückgedrängt und mehr denn je auf die Pflege unserer eigenen, bodenständigen Literatur hingewiesen. Als der Krieg begann, schien in Berlin eine kärgliche Konzert- und Opernzeit anzubrechen, man fürchtete den Stillstand unserer Opernbühnen, glaubte nicht an einen regelmäßigen Fortgang der Aufführungen und sah mit nicht geringer Sorge den kommenden Tagen entgegen. Aber wie im Felde siegten auch in der Kunst die deutsche Organisation und der deutsche Idealismus. Mehr als sieben Monate sind seit Kriegsbeginn verstrichen und keine Not und Sorge hat unser Opernleben bedrohen können. Gewiß ist der Kurs der Aufführungen ein anderer geworden, als im Frühjahr geplant wurde, aber er hat mit der Zeit das in diesen Tagen allein richtige Ziel einer deutschen Kunstpflege gefunden und Tausenden die Segnungen unserer Musikkultur besonders nahe gebracht.

Zunächst schien die allgemeine Bestürzung über die jäh hereingebrochene Kriegszeit auch unsere *Charlottenburger* Bühne, das „Deutsche Opernhaus", zu ergreifen. Man suchte die gesamte Literatur nach zeitgemäßen Arbeiten durch und begann eine Saison der Kriegsoper. Den Reigen eröffnete *Millöckers* „Feldprediger". Die Wahl des Stückes war nicht schlecht; lange Jahre hindurch haben wir vom „Feldprediger" in Berlin nichts mehr gehört und als er nun in neu redigierter, kriegsmäßiger Ausstattung erschien, wurde er freudig und mit großem Beifall begrüßt. Natürlich war die Bearbeitung ganz auf die Tagesereignisse hin angelegt. *Peter Lordmanns* Amtmann Heidekrug sorgte für zeitgemäße Einlagen, Direktor *Hartmann* komponierte ein „Kaiserlied" nach einer Dichtung *Sudermanns*, das im Schlußakt Platz fand, und so gab es noch mehr Bereicherungen der Operette, die im Augenblick gefielen, doch bald wieder vergessen wurden. Aehnliche Eingriffe waren bei der zweiten „Kriegsoper" der Spielzeit, der „Marketenderin" von *Humperdinck*, unnötig. Hier bietet der Stoff bereits genug Berührungspunkte mit der Gegenwart, und es stellt sich von vornherein jene Stimmung ein, die die Gedanken vom Einzelbild in das große Geschehen unserer Zeit führt. Humperdincks Musik bedeutet kaum eine Gabe, die seinen bekannten Werken gleichwertig ist, aber sie belebt die schablonenmäßig gearbeitete Singspielideee und sichert

dem Ganzen einen kurzen Erfolg in kriegerischer Zeit. Leider schloß sich der „Marketenderin" sehr bald eine neue Kriegsoper, *Heinrich Zöllners* „Ueberfall" an, die gottlob die letzte der Spielzeit geblieben ist. Daß diese Oper überhaupt noch einmal aufgefrischt wurde, ist nur aus der Verwirrung zu verstehen, die in allen Opernfragen zur Zeit des Kriegsbeginns herrschte, denn darüber sind wohl die Akten geschlossen, daß Franktireurgeschichten und rührselige Liebesepisoden in der Art der Kinodramen nicht auf die Opernbühne einer Großstadt gehören.

Erst nach der einmütigen Ablehnung der Zöllnerschen Arbeit durch die Berliner Kritik hat Direktor Hartmann den allein richtigen Plan in der Aufstellung der Neueinstudierungen gefunden: den Ausbau der im vorigen Jahr begonnenen Wagner-Aufführungen. Er geht unter den obwaltenden Umständen etwas langsam vor sich, ist aber mit einer gelungenen Aufführung der „Walküre" bereits zu einem guten Grundstein gelangt. Den Haupterfolg errang am Tage der Erstaufführung Herr *Plaschke* aus Dresden, dessen Wotan in Darstellung, Stilistik und Gesang wahrhaft groß und erhaben wirkte. Auch der Siegmund war einem Gast, Herrn *Adolf Löltgen*, übertragen, einem tüchtigen und gediegenen Sänger. Ungleich war *Emmy Zimmermanns* Sieglinde. Es fehlt dieser begabten Sopranistin noch an Natürlichkeit und Eigenheit im Spiel. Die Leitung des Orchesters führte *Eduard Möricke*, der allmählich in den Wagner-Stil hineinzuwachsen scheint. In der Inszenierung gab es Vereinfachungen und auch nicht geschickt gelöste Einzelheiten, sie traten indes hinter dem schönen Gesamteindruck der Aufführung zurück. Schließlich hat die Deutsche Oper neben dem „Lohengrin", über den bereits berichtet wurde, noch Aubers „Fra Diavolo" einstudiert. Mit unzureichenden Kräften kam diesmal eine wenig erquickliche Vorstellung zustande.

Während im Deutschen Opernhaus tüchtig an einem abwechslungsreichen Spielplan gearbeitet wird, hat die „Königl. Oper" nur zu einer Aufführung des „Troubadour", in der sich der jetzt beurlaubte Kammersänger *Hermann Jadlowker* feiern ließ, und zu einer Auffrischung von *Leo Blechs* Einakter „Versiegelt" eingeladen. Man freute sich, dem lustigen Stückchen von dem im Schrank versiegelten Bürgermeister wieder einmal zu begegnen, allein — die Schwächen des Werkes, die vor allem in einer übertriebenen Komik liegen, sind geblieben. Oft schlägt die beabsichtigte Wirkung in ihr Gegenteil um und so kann man sich nur an die Ansätze zu einem neuen komischen Opernstil halten, wie sie hin und wieder aus dem Orchester herausklingen. Ueber die Aufführung aller dramatischen Arbeiten von *Richard Strauß* unter Leitung des Komponisten ist bereits hier kurz berichtet worden. Näheres darüber sowie über einige andere Aufführungen („Die sieben Raben" mit der Euryanthe-Musik) an der Königl. Oper soll dem nächsten Brief vorbehalten bleiben.

Dr. Georg Schünemann.



Ein Bild von MICHAEL HAYDN.

Von der Münchner Hofoper.

Es liegt begreiflicherweise in diesen ernsten Kriegszeiten begründet, daß sich über die hiesige Hofbühne gegenwärtig nur weniges berichten läßt. Der Betrieb des Institutes geht ja zwar mit einigen Einschränkungen normaliter fort und die Gestaltung des Repertoires zeigt sogar eine gegen Friedenszeit reichere Mannigfaltigkeit, aber von kunstgeschichtlichen Ereignissen, von Erstaufführungen oder gar Uraufführungen ist selbstverständlich nichts zu hören. Bis jetzt wenigstens nicht, denn versprochen hat die Intendanz vor einigen Monaten schon *P. Gräners* „Don Juan letztes Abenteuer" und *Erich Anders'* „Venezia". Ob die angekündigten Werke indes aufgeführt werden, scheint recht fraglich. Große Rührigkeit jedoch entfaltet die Leitung in dem Bestreben, ältere deutsche Opernwerke zur Neueinstudierung zu bringen. So bekamen wir Mitte November als nachträgliche *Gluck*-Feier, denn der 200jährige Geburtstag des Meisters am 2. Juli konnte wegen der Theaterferien nicht besonders berücksichtigt werden, eine im ganzen ausgezeichnete Aufführung von „Orpheus und Eurydike" (unter *Otto Heß*) zu hören. Hier war dem neuengagierten Mitgliede unserer Bühne, Frl. *Krüger*, reiche Gelegenheit geboten, zu glänzen. Ihr Orpheus war eine wundervolle Leistung. An Stelle unserer Jugendlich-Dramatischen, Frau *Perard-Petzl*, die für längere Zeit Urlaub genießt, ist Frl. *Holl* aushilfsweise eingetreten. Die sympathische Künstlerin konnte sich namentlich als Elsa, Elisabeth, Micaela und Agathe reichster Anerkennung erfreuen. Der „Freischütz" bildete die Weihnachtsgabe unserer Hofbühne. Am 27. Dezember kam er nach mehrjähriger Pause neueinstudiert zur Darstellung und die begeisterte Aufnahme durch das ausverkaufte Haus erbrachte den Beweis, daß das deutsche Volk seinem Weber noch in dem gleichen Maße zugetan ist wie vor beiläufig 100 Jahren. Auch diesmal war der Enthusiasmus gewaltig sowohl nach der Ouvertüre als nach den Aktschlüssen. Die Aufführung unter *Bruno Walter* bot viel des Schönen. Außer der schon genannten Agathe des Frl. *Holl* waren es besonders die Gestalten des Kaspar und des Aennchen, die eine vollendete Verkörperung erfuhren. Der geistvolle *Paul Bender* stattete den schwarzen Jägerburschen so fesselnd und interessant aus, daß „das Untier" nahezu zum Mittelpunkte der Handlung ward und Frl. *Ivogün* wußte ihrem Aennchen, besonders in der Erzählung von Nero, dem Kettenhund, so reizende schelmische Eigenart einzuhauchen, daß das Publikum ihr bei offener Szene mit begeistertem Beifall dankte. Einigermaßen überflüssig schien die Neueinstudierung von *Bittners* „Bergsee". Sein musikalischer Wert, obwohl manchen stimmungstiefen Eindruckes nicht entbehrend, erhebt sich doch nirgends zu solcher Höhe, um die ihm erwiesene Ehre zu rechtfertigen. Berechtigter hierzu war zweifellos Hermann Götzens „Der Widerspenstigen Zähmung". Leider ist dieses Werk aber von einer gewissen Schwerfälligkeit und Dickflüssigkeit nicht freizusprechen (es ist im Gegensatze zum „Bergsee" zu musikreich) und fängt nun an, etwas altmodisch zu wirken. Daran können auch einzelne wertvolle Szenen, besonders im zweiten und dritten Akte, nichts ändern. Aus der hiesigen Aufführung (unter Röhr) ragten Frau Mottl-Faßbenders tief-durchdachte Katharina und Brodersens kräftig-männlicher, virtuos gegebener Petrucchio hervor. Für die nächste Zeit sind uns, nachdem die „Iphigenia in Aulis" wieder vertagt, d'Alberts „Tiefland" und Donizettis „Don Pasquale" versprochen. Auch die „Hugenotten" sind wieder gegeben worden. Sonderbarerweise nach wie vor in vier Akten. Ohne im mindesten hier auf den Wert oder Unwert der Meyerbeerschen Opernmusik eingehen zu wollen, ein Thema, das oftmals und gründlich nach allen Seiten behandelt worden ist, muß doch gefragt werden, auf Grund welchen Rechtes verstümmelt die verantwortliche Leitung — hier offenbar die Regie — ein Kunstwerk um einen ganzen Akt? Und sie macht sich noch dazu einer Täuschung schuldig, wenn sie auf den Theaterzettel drucken läßt „in vier Akten". Meyerbeer schrieb deren fünf, also bin ich der künstlerischen Anschauung, man gebe die „Hugenotten" in fünf Akten oder man gebe das Werk überhaupt nicht. Von den zahllosen übrigen Strichen und Amputationen, die „man" an ihm vorgenommen, will ich gar nicht sprechen. Das ist einmal so „Brauch der Schul'". Einen breiten Raum im Spielplane nehmen mit Recht die Werke Richard Wagners ein; ihr Erscheinen füllt nicht nur stets das Haus bis auf den letzten Platz, sondern, was noch wichtiger ist, das Publikum bewahrt eine wahrhaft andächtige Stimmung, welche beweist, daß es um deutsches Kunstempfinden, deutsches Kunstverständnis eben doch eine eigene heilige Sache ist, von der unsere Feinde, mögen sie uns auch „Barbaren" nennen, recht weit entfernt sind. Aparte Veranstaltungen, von denen bisher drei geboten wurden, sind die sogen. „Deutsche Abende". Der erste stand im Zeichen Schillers, während der zweite und dritte Beethoven bezw. Richard Wagner gewidmet waren. Besonders wertvolle Bestandteile dieser Feste sind stets die

einführenden Worte, deren geistvoller Inhalt in kurzen Zügen ein Bild des zu feiernden Meisters gibt. Herr Dr. Wolff löst diese schwierige Aufgabe in meisterlicher Weise. Ob indessen diese Abende nicht besser ins Odeon zu verlegen wären — denn die Konzerttoilette paßt nun einmal schlecht auf die Bühne — sei dahingestellt.

Eine Wohltätigkeitsveranstaltung im Prinzregententheater vermittelte die Bekanntschaft mit *Clemens v. Franckensteins* Oper in einem Akt: „Rahab". Dem Erstlingswerk unseres Generalintendanten läßt sich Gutes nachsagen, es enthält viel vornehme Musik, wenn es auch charakteristischer Prägnanz und Plastik entbehrt. Aber es ist frei von Anklängen und Gemeinplätzen. „Rahab" enthält nur zwei größere Rollen, die ganz prachtvoll von *Edyth Walker* und *Leo Slezak* gegeben wurden. Anläßlich dieses Festes hörte man auch — ein sonderbarer Fall in der Stadt des reinen Stiles (?) — den ersten Akt aus „Siegfried" mit Heinrich Hensel (Siegfried), Hans Bechstein (Mime), Max Kraus (Wanderer) und Franz Mikorey am Dirigentenpulte. Und als weiter sonderbarer Fall gelangte zwischen den beiden Bühnenwerken Liszts 13. Psalm zur Aufführung. Einigen Hyperästheten zuliebe wurde der ausführende Körper, Solo, Chor und Orchester hinter einen sich mit der Entwicklung der Musik sanft erleuchtenden Wolkenschleier verlegt, also zur Erhöhung der Sammlung des Hörers unsichtbar gemacht. Das Experiment ist indes schon aus akustischen Gründen als mißlungen anzusehen.

Der vorliegende Bericht gibt in kurzen Umrissen ein Bild der Tätigkeit unserer Hofbühne in den letzten Monaten. Man kann ihm entnehmen, daß trotz mancherlei Schwierigkeiten, wie Einberufung militärpflichtiger Mitglieder des Theaters zur Fahne, Ausschaltung verschiedener ausländischer Opernwerke, der Spielplan weitgehenden Ansprüchen durchaus gerecht wird. Und was die Qualität des Gebotenen anbetrifft, so läßt sich ihr nur das Beste nachrühmen. In Herrn *Gustav Schützendorf* wurde dem Institute eine schätzenswerte Kraft (als lyrischer Bariton an Stelle Rudows) verpflichtet.

Prof. Heinrich Schwartz.



Basel. Im Zeitalter nationaler Selbstbesinnung hat der Basler Kapellmeister *Hermann Suter*, der sich durch zwei tiefgründige Streichquartette auf das vorteilhafteste empfahl, eine erste Symphonie, in d moll, geschrieben, die ihn als einen schöpferischen Geist ausweist, der am stärksten ist, wenn er dem Antäus gleich sich zur mütterlichen Erde herabneigt. Das Werk hatte am 16. März in Zürich unter Leitung des Komponisten durchschlagenden Erfolg. Der erste Satz ist ein reiches thematisches Gebäude, in dem die verschiedenen Gaue und Stämme der Schweiz sich musikalisch auseinandersetzen, um schließlich dem kraftvollen Berner Thema die Palme zu reichen. Technisch interessant ist die an Stelle der Reprise tretende Coda-Fuge. Ein Scherzo militoresco ironisiert die Bürgermiliz vergangener Zeiten in Marschform mit reizvollem Sonatinenzwischenteil. Das Adagio hat nach dem Urteil eines bedeutenden Schweizer Musikus „jenen langen Atem, den die großen Meister haben" und ist von der Einsamkeit höchster Firne und Gipfel inspiriert. Unmittelbar folgt der Schlußsatz mit Volks- und eigenen Melodien, die sich zu einem Aelplerreigen verschlingen und die einheitliche, großzügige Arbeit festlich beschließen. Jedes Orchester wird damit Ehre einlegen. — *Max Regers* Variationen über das Sonatenthema Mozarts ist im letzten Symphoniekonzert der Allgemeinen Musikgesellschaft unter Hermann Suter eindrucksvoll wiedergegeben worden. Hier kommt nun einmal aufs deutlichste zutage, wieviel Grazie und Wiener Süßigkeit der Moderne von seinem andern Vorbild erbte und daß sein ganzes Schaffen eine chemische Verbindung der beiden Elemente Bach und Mozart ist. Zum Beweis wären auch die überaus reizvollen Sonatinen herbeizuziehen. Jedenfalls liegt hier eines der ansprechendsten Werke Regers vor. *H. B.*

Chemnitz. *Ewald G. Siegert*, Organist zu St. Petri und bereits vorteilhaft bekannt durch kleinere und größere Chorkompositionen, erweist sich auch als erfolgreicher Tonsetzer für großes Orchester. Sein 30. Werk: Variationen und Fuge über ein (lustiges) Thema von Franz Schubert, hat in einem großen Konzert der städtischen Kapelle die Uraufführung erlebt und zwar mit großem Erfolge. Der Komponist bringt das kurze, einem Schubertschen Walzer entnommene Thema in elf Variationen und einer Schlußfuge zu ganz vortrefflicher Verarbeitung und zeigt sich dabei völlig vertraut mit allen Möglichkeiten des großen Orchesters, das er beherrscht und dem er eine ziemlich schwierige Aufgabe stellt. Seine Instrumentation, der auch die Orgel beigegeben ist, steht in ihrer Klangwirkung und Sinnfälligkeit auch den neuesten Meistern nicht nach. Dabei fließt seine schöpferische Kraft so reich, daß man ihm in der Ausdehnung seiner Arbeiten etwas Einschränkung schon anraten darf. Er hat das wohl auch selbst empfunden, indem er von den elf Variationen der Partitur vier dem Hörer vorenthielt. Siegert leitete die Uraufführung seines Werkes selbst und entwickelte auch hierin Kraft und Feuer. Die Kapelle hatte sich seiner Arbeit mit Lust und Liebe angenommen; sie überwand siegreich alle Schwierigkeiten. — Der Kriegsgott hatte auch dem hiesigen Musikleben große Mäßigung aufgezwungen. Was aber bisher unter großen Opfern aus städtischen Mitteln in Oper und Konzert geboten wurde, stand völlig auf der Höhe und bekundete unermüdlichen Fleiß der ausführenden Künstler und ihrer trefflichen Leiter. *—h.*

Leipzig. *Max Regers* neues Klavier-Quartett in a moll, Werk 133, hat im Kammermusikabend des Leipziger Gewandhauses, mit dem Autor am Klavier, und den Herren Wollgandt, Herrmann, Klengel, seine Uraufführung erlebt. Die vier Sätze sind von mäßiger Länge und zeichnen sich in erster Linie durch große Klangpracht aus. Die melodischen Motive sind gesangvoll, plastisch und eingänglich. Auf das Scherzo, das selbst für Reger ungewöhnlich duftig und zart ist, folgt ein feierliches, andachtsvoll meditierendes Largo; die Ecksätze sind lebhaft und fließen mit klarem Aufbau in einem Guß dahin. Der Eindruck war sehr nachhaltig und zeigt ebenso wie die anderen letzten Werke Regers, Klaviervariationen über ein Thema von Teleman, Orchestervariationen über Mozarts erstes Thema der A dur-Sonate, und Vaterländische Ouvertüre, die Vereinfachung und melodische Klärung in Regers Schaffen. *St.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Königl. Opernhaus zu *Berlin* ist Webers „Euryanthe" in neuer Aufmachung herausgekommen. *Hans Joachim Moser* hat der Musik einen völlig neuen Text untergelegt, seine Märchendichtung „Die sieben Raben". Die Anregung zu der Umarbeitung gaben Moritz v. Schwinds Weimarer Bilderzyklus und Grimms Märchen. (Bericht folgt.)

— In *Braunschweig* ist die symphonische Dichtung „Per aspera ad astra" von *Karl Pohlig* mit Erfolg aufgeführt worden.

— *Max Bruchs* „Heldenfeier" für sechsstimmigen Chor, Orchester und Orgel hat in der *Dresdner* Kreuzkirche unter Prof. Otto Richter die Uraufführung aus dem Manuskript erlebt. Das Werk war, besonders in seinem Schlußteile, von starker Wirkung. Den Text hat die Tochter des Meisters, Margarete Bruch, verfaßt. *—ph.*

— *Max Reger* hat ein neues Klavierwerk, „Variationen und Fuge auf ein Thema von Telemann" vollendet.

— Auch in *Flensburg* hat sich die Kunst in den Dienst des Vaterlandes gestellt. Dies gilt nicht zum wenigsten von zwölf volkstümlichen Orgelabenden, die Musikdirektor *Magnus*, Organist an der Marienkirche, auf seiner schönen neuen Walcker-



FRANZ LISZT in Breslau.
(Breslauer Stadtbibliothek.)

schen Orgel zum Besten der Kriegshilfe gegeben hat. Die Programme sind nach künstlerischen und religiösen Gesichtspunkten sorgfältig zusammengestellt und gestatten auch der Gemeinde hin und wieder eine bescheidene Mitwirkung im Gemeindelied, dem dann jedesmal ein Vorspiel von Bach, Reger oder sonst einem bedeutenden Tondichter vorangeht.



— *Leoncavallo — das Chamäleon!* Wie erinnerlich, hatte es der Komponist des Bajazzo schleunigst in Abrede stellen lassen, daß er jenen „berühmten" Protest wegen der angeblichen Beschießung der Kathedrale von Reims unterschrieben habe, als ihm in Deutschland die Theaterdirektoren seine Oper vom Repertoire absetzten. Das hat, wie bei Puccini, natürlich in Frankreich arg verstimmt, und der Maestro drohte in die Zwickmühle zu kommen. Wie zieht man den Kopf aus der Schlinge? Man leugnet einfach nach der andern Seite hin. Dem Hamburger Fremdenblatt liegt folgender Brief Leoncavallos an den „Temps" in Paris vor, der in der Ausgabe dieses Blattes vom 26. Februar abgedruckt ist. Das Schreiben hat folgenden Wortlaut: „Sehr geehrter Herr! Um kurz alle übelwollenden Anfeindungen, die aus mehr oder weniger interessierten Kreisen hervorgehen, zurückzuweisen, schicke ich Ihnen das ‚Giornale d'Italia' vom 28. September 1914 ein, welches den von der Association Artistique in Rom gefaßten Protest gegen das Bombardement von Reims enthält, und Sie werden dort meinen Namen unter den Unterzeichnern finden. Niemals ist diese Unterschrift von mir zurückgezogen worden und der Beweis dafür ist, daß seit jener Zeit die 120 deutschen Bühnen meine Werke vom Repertoire gestrichen haben. Hochachtungsvoll gez. Leoncavallo." Der „Temps" fügt hinzu: „Tatsächlich ist diesem Brief des Herrn Leoncavallo die angekündigte Zeitungsnummer beigefügt: der Name des Herrn Leoncavallo steht an dem von ihm angegebenen Platz." — Wir wollen uns über diese Leute nicht zu sehr aufregen; wenn im Leben ein gewisses Maß übler Gesinnung überschritten wird, dann ist demgegenüber stille Verachtung das beste Mittel. Um gerecht zu sein: es ist eine Möglichkeit zur persönlichen Ehrenrettung Leoncavallos vorhanden, daß nämlich tatsächlich die Erklärung an Deutschland von geschäftstüchtigen Kaufleuten ausgegangen sei, ohne Wissen des Komponisten, da die „Einnahmen" bedroht waren. Die Torheit des Protestes an sich bliebe freilich trotzdem bestehen.

— *Aus Meiningen.* In diesen Tagen ist *Max Reger* von Meiningen nach Jena übergesiedelt, wodurch die Hofkapelle führerlos wird. In der „Voss. Ztg." lesen wir zu diesem Vorgang folgendes: „Der als Regers Nachfolger in Aussicht genommene Jenaer Universitätsmusikdirektor *Fritz Stein*, der zudem jetzt im Felde steht, wurde vom regierenden Herzog Bernhard nicht übernommen, so daß das Orchester, dessen Mitglieder mit Ausnahme weniger Pensionsberechtigten nicht wieder verpflichtet wurden, zurzeit unter Leitung der Konzertmeister Prof. Piening und Teichler auf eigene Rechnung Konzerte veranstalten muß." — Wir hatten auf die Verhältnisse in Meiningen zu Anfang des Krieges wiederholt hingewiesen.

— *Von den Konservatorien.* Die Direktion von Dr. *Hochs* Konservatorium in *Frankfurt a. M.* teilt mit, daß von den 45 Freistellen für diverse Instrumente in der Orchesterschule mehrere vakant geworden sind. Bewerber für Violoncell, Klarinette, Fagott und Flöte werden aufgefordert, sich schriftlich an die Direktion, Eschersheimerlandstraße 4, zu wenden.

— *Bilder aus dem Lazarett.* Daß die Musik unseren Verwundeten in den Lazaretten als Heil- und Trostmittel mit Erfolg verordnet wird, ist bekannt. Folgendes hübsche Geschichtchen, bei dem ein bekannter schwäbischer Männerchorkomponist eine Rolle spielt, lesen wir in einer Sängerzeitung: „Noch ehe die Aerzte ‚Ausgang' gewähren können, haben die ‚Sängerkrieger' schon sondiert, wer aus dem Kreise der Kameraden Stimme besitzt; und unvermutet besteht eines Tages ein ‚Spital-Gesangs-Klub', geleitet von einem rheinischen verwundeten Dirigenten. Die Chorlieder, die gemeinsam gesungen werden, sind von früher her in Fleisch und Blut übergegangen; die ‚Nichtstudierten' werden nachträglich eingeübt, ‚nach Noten', die ein ‚freundlichst ersuchter Verlag' spendierte. Und als dann königlicher Besuch kommt, um den Verwundeten Freundschafts- und Trosteswort zu bringen, da singt ein regelrecht eingeschulter Männerchor Willkommgruß und Treuegelöbnis. Die Hoheiten fragen, was Herrliches es denn sei, das ihnen vorgetragen wurde; und stolz kann ihnen erklärt werden: ‚Burschenwiederkehr' von einem Schwabenkomponisten. Als der Chor repetiert wurde, stand es auf allen Gesichtern zu lesen: *Julius Wengert*, der Dichter und Komponist hat den rechten Ton getroffen."

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen im Felde.* Der Königl. bayr. Musikdirektor *Max Hempel*, zurzeit als Dirigent des Musikkorps des Königl. bayr. 1. Inf.-Regiments im Felde tätig, hat das Eiserne Kreuz erhalten.

— *Auf dem Felde der Ehre gefallen:* Dr. *Ernst Neufeldt*, der Musikreferent der „Schles. Ztg." in *Breslau*, der als Leutnant d. L. auf dem westlichen Kriegsschauplatze kämpfte, ist im Argonnerwalde gefallen. Er hat ein Alter von 34 Jahren erreicht. — In Frankreich fiel *Ludwig Schittler*, der Musikreferent des „Bayrischen Kuriers" und Gründer des Münchener Wunderhorn-Verlages. Kaum 27 Jahre alt ist er geworden. Nach Absolvierung des Gymnasiums besuchte Schittler das Münchener Konservatorium, ging dann nach Leipzig und studierte noch bei Riemann, Pembaur und Reger. Im Sommer 1909 gründete er den Wunderhorn-Verlag, der namentlich ernste Werke süddeutscher Komponisten in vorbildlicher Ausstattung herausbrachte. Auch die Gründung der Pergolesi-Gesellschaft war sein Werk. Dabei erstreckte sich Schittlers Kunstliebe auch auf andere Gebiete, z. B. Malerei und Plastik. 1913 erwarb er das Leibl-Haus in Kutterling, um es vor der Zerstörung zu bewahren. — Gleichfalls auf dem westlichen Kriegsschauplatz fiel bei einem Sturmangriff der Biograph Wilhelm Friedemann Bachs, Dr. *Martin Falk* im Alter von nur 27 Jahren. — Prof. *Alfred Baumann*, Lehrer an der k. k. Akademie für Musik, Pädagoge und vielversprechender Komponist, ist in den Karpathenkämpfen schwer erkrankt und dieser Erkrankung nunmehr erlegen.

— Als Nachfolger des zu Ostern von seinem Lehramt zurücktretenden Dozenten für Musikwissenschaft an der Universität Bonn, Prof. Wolff, ist Prof. *Schiedermair* berufen worden.

— An die Frankfurter Oper wurden ab Herbst 1916 verpflichtet: die Badische Kammersängerin *B. Lauer-Kottlar* (Karlsruhe) als Hochdramatische, Herr *A. Gesser* (Charlottenburg) als lyrischer Tenor.

— Einer unserer langjährigen Mitarbeiter, der Königl. Musikdirektor *Fr. Zierau* in *Guben*, hat am 30. Januar seinen 50. Geburtstag gefeiert; gleichzeitig blickt er auf eine 25jährige Dirigententätigkeit zurück.

— In *Dresden*, wo er jahrzehntelang als Hochschullehrer des Königl. Konservatoriums überaus verdienstlich wirkte, ist im Alter von 77 Jahren *Heinrich Schulz-Beuthen* gestorben, gleich bedeutend als Komponist, Pädagoge und Musikschriftsteller. Geboren am 19. Juni 1838 in Beuthen (Oberschlesien), studierte er in Leipzig speziell unter Riedel, kam später als Lehrer nach Zürich, wo er mit Hans v. Bülow, Wagner und Liszt in künstlerische Beziehungen trat, wirkte lange Jahre als Lehrer in Wien, bis er als Hochschullehrer an das Königl. Konservatorium berufen wurde. Die Stadt Dresden ehrte den Verstorbenen seit Jahren durch einen Ehrensold. Als Komponist betätigte sich Schulz-Beuthen auf fast allen Gebieten. So schrieb er mehrere Opern, u. a. „Der Paria", „Aschenbrödel", 8 Symphonien, Klavierkonzerte und Konzertstücke, Sonaten, kirchliche Werke: wie Psalmen, Chöre, ein Requiem, Lieder und Chöre etc. — Von seinen zahlreichen Schülern sind u. a. Prof. Fr. Brandes, Theodor Streicher und Heinrich Platzbecker bekannt geworden. Die verehrlichen Konzertveranstalter und Dirigenten, die gerne den Tod bedeutender Musiker abwarten, seien besonders auf Schulz-Beuthens vornehme und schöne Kunstwerke hingewiesen. (Die „N. M.-Z." hat eine ausführliche biographische Skizze über Schulz-Beuthen in Nummer 7 des Jahrganges 1905 gebracht.) *Eugen Eschwege.*

— In *Berlin* ist der bekannte Musikreferent der „Germania", *Adolf Leopold Matthies*, nach kurzem Krankenlager gestorben.

— Aus *New York* kommt die Nachricht, daß der Opernsänger *Rudolf Berger* dort gestorben ist. Er ist nicht ganz vierzig Jahre alt geworden. Berger, der Mitglied der Berliner Hofoper war und als Bariton viel Verehrer hatte, sattelte vor etwa sechs Jahren auf Anraten und unter Leitung des bekannten New Yorker Gesanglehrers Oskar Saenger um und wurde Tenor. Auch als solcher hat er sich dann Anerkennung verdient; er teilte zuletzt seine Tätigkeit zwischen Berlin und New York.

— Der frühere Wiener Konzertagent, Kaiserlicher Rat *Albert Gutmann* ist in *Wien* gestorben.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 13 bewegt sich diesmal abseits von Krieg und Kriegsgetümmel. Die „Stille Weise" des begabten jungen Freiburger Komponisten *Gustav Maenner* (auch zu instruktiven Zwecken für weite Griffe geeignet) ist ein zartes, in sich versunkenes Stück, und das Lied „Die Veilchen fangen an zu blüh'n" von *Wilhelm Schwarz* in Bielefeld ein Osterlied voll Wärme und Sonnenschein. Beide mögen auch symbolisch aufgefaßt werden: die stille Weise als Trost im Leide, das Lied als untrügliche Hoffnung dafür, daß es doch auch wieder Frühling auf Erden werden muß.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. März, Ausgabe dieses Heftes am 1. April, des nächsten Heftes am 22. April.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark. | Heft 14

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Unsere Aufgabe.

Im Waffenlärme verstummt der Musen Mund. So ward uns einst gelehrt und so heißt es wohl auch heute noch. Daß der Satz wie so vieles andere in der Gegenwart seine Berechtigung verloren habe, lehrt die Geschichte der kulturellen Bestrebungen während der furchtbaren Kriegsmonate, die bereits hinter uns liegen. Ueberall regt die Kunst ihre Schwingen in deutschen Landen, und erhebend, tröstend oder anfeuernd naht uns der Geist der Musik, wohin immer wir sehen. Der Deutsche konnte die Musik noch nie entbehren. Verklungen ist die Weise, die einst in den germanischen Urwäldern zum Kampfe gegen die Römer anstachelte, verloren der Schatz an Liedern, den der große Kaiser in Aachen sammeln ließ. Doch anderes, größeres lebt und gehört mit zum heiligen Kulturgute des deutschen Volkes. Aus dem Jammer und der Nacht des Dreißigjährigen Krieges hat sich das religiöse Lied in die Gegenwart gerettet; aus ihm keimte die Saat auf, die in Bachs Kunst ihre gewaltigste Höhe erreichte. Damit ging die Führung in der Musik auf die Deutschen über. Und sie haben den Schatz treulich gehütet und gehäuft, mochten auch manche Rückschläge eintreten. Diese mußten erfolgen, weil jede Zeit einer Kulturhöhe eine andere ablöst, in der sich dem suchenden Blicke neue Ideale entschleiern, neue Aufgaben gebieterisch nach Lösung rufen. Das sind die Zeiten, in denen das Problematische sich auch in der Kunst am auffallendsten darstellt, eine Erscheinung, um die die Meinungen Berufener und Unberufener im schärfsten Kampfe zu entbrennen pflegen. In einer solchen Kulturepoche lebten wir noch bis vor kurzem. Der Weltkrieg hat alles ästhetische Gerede über Im- und Expressionismus, über Futurismus über den Haufen gerannt, aber weder den Sinn, noch das Bedürfnis nach Kunst zu zerstören vermocht. Im Gegenteil: der Krieg hat das künstlerische Verlangen erstarken lassen, weil gerade in der Kunst der Töne die Möglichkeit eines mühelosen Ausgleiches gegenüber den harten Forderungen des Tages liegt. Bach, der die Menschen mit nachhaltigem Ernste zu innerer Einkehr leitet, Mozart, der den Geist in lichtklare Sphären führt und alles, was immer seine Hand gestaltet, durch den Zauber einer unbeschreiblichen Schönheit verklärt, Beethoven, der Recke, der dem Schicksal in den Rachen greift und sich nicht niederzwingen läßt, Wagner, der um seines Werkes willen litt, um zu siegen, — sie und andere Große mit ihnen, sie sind uns in diesen schicksalsschweren Tagen wieder näher und näher gerückt.

Gesundung des deutschen Volkstumes, sie erhoffen wir vom Kriege. Und Gesundung erhoffen wir auch für die Kunst. Wird sie ihr werden, wird all das, was als Versuch eine Zeitlang fesselte, was uns aber gar bald als hohle und nichtige Spielerei oder als unkünstlerische Berechnung erschien, überwunden werden? Wir wissen es nicht. Wer glaubt, daß Deutschland sich in Zukunft ganz auf sich selbst stellen müsse, übersieht, daß ein Krieg, und sei er der mörderischeste, niemals alle Beziehungen, die die Völker verbinden, aufheben kann. Mag berechtigter nationaler Egoismus noch so sehr das Lebenswerk des eigenen Volkes gefördert zu sehen wünschen: am Menschheitstempel arbeiten hüben wie drüben Kräfte, deren Werk nicht verloren gehen darf.

Aber unterbunden sind die kulturellen Beziehungen der Völker jetzt. Werden sie einst wieder aufleben, so möge das für die Musik in dem Sinne geschehen, daß die Würde der deutschen Kunst in jedem Augenblicke gewahrt bleibe, daß das Fremde nicht nur deshalb eine Stelle in Deutschland finde, weil es fremd ist. Vieles von dem, was in den letzten Jahren zu uns kam, trug das Zeichen einer starken Entartung an sich und fand bei uns nur Aufnahme, weil wir zum Teile wenigstens selbst dabei waren, in einen schlimmen Aeußerlichkeitskult zu verfallen. Dieser Gefahr ist hoffentlich ein Ziel gesetzt.

Möge man aus diesen wenigen Sätzen, wenn man will, das Programm entnehmen, mit dem der neue Leiter der Zeitung vor deren Leser tritt. Leitsätze in schulmeisterlicher Form zu geben, was leicht gewesen wäre, kann aber nicht Aufgabe eines Blattes sein, das, wie es bisher der echten Kunst gedient hat, dieses Ziel auch in Zukunft zu verfolgen bestrebt sein wird. Wie alles Menschliche ist auch die Kunst einem steten Wechsel unterworfen und kein Künstler darf am Alten kleben, nur weil es alt ist. Wohlwollende Prüfung gebührt dem Neuen, nicht aber Ablehnung aus vorgefaßter Meinung heraus, denn auch die ästhetische Bewertung unterliegt dem Lose alles Irdischen, wandelbar zu sein.

So wird die „N. M.-Z." auch in Zukunft kein auf eine „Richtung" eingeschworenes Parteiblatt sein, wird das Gute und Schöne zu fördern suchen, wo immer sie es findet, wird neben historischen ästhetische Aufsätze und gute Musikbeilagen bringen, für die sozialen Aufgaben der Kunst wie für ihre ethischen einen offenen Blick bewahren und auch — dies nicht zuletzt — bemüht sein, durch Ausbau des kritischen Teiles den Musikern, Kennern und Liebhabern der Tonkunst und allen Gebildeten ein zuverlässiger Führer und Gefährte zu sein.

Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung"
Prof. Dr. Wilibald Nagel.

Stuttgart, April 1915.

Hörbare Farben.

Von Dr. PAUL RIESENFELD (Breslau).

Die ästhetischen Grenzgebiete sind ein sehr fruchtbares, aber nicht genügend bebautes Arbeitsfeld. Alle Künste stehen in Quellengemeinschaft. Darum ist, wie Robert Schumann einmal gesagt hat, „die Aesthetik der einen Kunst die der andern; nur das Material ist verschieden." Von Rhythmen, Linien, Tönen, Farben, Harmonien, Stimmungen usw. sprechen sowohl die Historiker der Malerei als auch die Musikschriftsteller. Warum soll man dann nicht auch Farben hören können? Das Phänomen des Farbenhörens beschäftigt schon seit geraumer Zeit die Physiker und Physiologen. Mein Plan ist es, die merkwürdige Erscheinung des „Sinnenvikariats" — der Vertauschung sinnlicher Eindrücke — psychologisch zu behandeln, seelenanalytisch eine Reihe von Beispielen zu erläutern.

Von diesen verdanke ich die Mehrzahl eigenen Beobachtungen in Literatur und Kunst, den Rest Aufsätzen in den „Signalen für die musikalische Welt" und Beispielen in einer sehr feinen „vergleichend-ästhetischen Studie" über „Beethoven und Klinger"; deren Verfasser, Felix Zimmermann, stellt darin die innerste Verwandtschaft aller künstlerischen Betätigungen fest. Um auch die nahen Beziehungen zwischen künstlerischen Anregungen ganz verschiedener Art zu erklären, erinnert er daran, daß Schillers dichterischer Tätigkeit oft musikalische Stimmungen vorausgingen, daß sich Mozart beim Komponieren Märchen erzählen ließ, daß Otto Ludwigs dramatischer Schaffensprozeß nach des Dichters eigenem Geständnis aus einer musikalischen Stimmung entstand, die ihm zur Farbe wurde und schließlich plastische Gestalt annahm. Aus Goethes Gedichten leuchtet ihm ein strahlendes Karmesin entgegen, und „bei Shakespeare ist jede Szene eine Nuance von besonderer Farbe, die das ganze Stück nur hat". Von ähnlicher Art ist der psychologische Ursprung in Anselm Feuerbachs Bekenntnis, er habe beim Anblick der Fresken des Correggio in Parma geglaubt, Musik mit den Augen zu sehen, anstatt sie mit den Ohren zu hören. Der „Wohllaut des Kolorits" hüllte ihm die Sinne ein. Hans v. Bülow forderte einmal sein Orchester auf, eine Stelle mehr rot oder grün zu spielen. In Przbyszewskis, des polnischen Lyrikers, Ohren „klingt ein Lied, schwarzgrauer Tiefton, gesprenkelt mit hellblauen Lichtern". E. Th. A. Hoffmann, in seiner Doppelnatur als Musiker und Dichter einer der fesselndsten von den so reizvollen Kunstgrenzgebietern, fand eine Uebereinkunft der Töne, Farben und Düfte, wenn er viel Musik gehört hatte, und aus dem Dufte dunkelroter Nelken klangen ihm „wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfließenden Töne des Bassethornes" hervor. In Meyerbeers Phantasie malten sich gewisse Akkorde in Webers Musik zu Lützows wilder Jagd purpurn. Der Komponist Joachim Raff empfand auch gewisse Tonverbindungen und Musikinstrumente in verschiedenen Farben; für ihn war z. B. die Flöte azurblau, die Oboe hellgelb bis gelbgrün, die Trompete scharlachrot, das Horn grün, das Fagott grauschwarz. (Raff, Die Wagner-Frage, 1854.) Zum Beweise der nahen Beziehungen von Malerei und Musik sei noch auf die modernen Malergedichte hingewiesen, die durch akustische Symbole optische Eindrücke, z. B. Landschaftsbilder, in unserer Sinnenwelt entstehen lassen wollen. Sehr merkwürdig sind die von französischen Dichtern gemachten Versuche, Konsonanten mit Klangwerkzeugen, Vokale mit Farben zu vergleichen. René Ghil denkt bei l, r, z an Horn, Fagott und Oboe und empfindet A schwarz, E weiß, J blau, O rot und U grün. Dagegen erscheint dem Verfasser des Sonetts „Voyelles" — Rimbaud — J rot und O blau; seine Empfindungen der andern Vokale stimmen mit denen Ghils überein.

Von den vielen andern — im Gegensatz zu den letzten Beispielen ganz ernst zu nehmenden — Dokumenten des Farbenhörens, die zu meiner Kenntnis gelangt sind, sei zunächst das eine erwähnt, mit dem Felix Weingartner aus eigener psychischer Erfahrung die Leser der „Allgemeinen Musikzeitung" im ersten Heft des Jahrgangs 1905 bekannt gemacht hat. Dort schrieb er in dem Aufsatz „Brahms, ein Meister der Instrumentationskunst" die folgenden Sätze: „Ich gestehe, daß, wenn ich in einer klassischen Symphonie z. B. eine Trompete höre, mögen ihre Naturtöne auch unvermittelt, ja selbst mitunter ungeschickt verwendet sein, ich doch stets die Empfindung einer bestimmten Tonfarbe habe, sagen wir in diesem Falle: Rot. Und wie leuchtend ist oft dieses Rot, wenn bei Beethoven oder Mozart die Trompeten ihren olympischen Lichtglanz in das Orchester hineinwerfen!" Die Bestätigung solcher Behauptungen, die zweifellos mehr sind als nichtige Gedankenspielereien ausschweifender Phantasie, kommt von der berufenen Seite der exakten und als Wissenschaft längst anerkannten Psychologie. Einer ihrer bedeutendsten Vertreter, der Däne Höffding, erzählt, daß ein von Geburt aus Blinder, dem man vom Charakter der roten Farbe einen Begriff zu machen suchte, verständnisvoll ausrief: „Das muß ja so sein wie eine schmetternde Trompete!"

Daß sich in Raffs, Weingartners und dieses Blinden Einbildungskraft der Klang der Trompete rot färbt, beruht auf einer der Purpur- oder Scharlachfarbe immanenten Ausdrucks- und Stimmungskraft und auf unserer Fähigkeit zur Ideenverbindung. Der Farbenfeinschmecker und Stimmungszüchter Jean des Esseintes, dessen außergewöhnliche psychische Kultur uns Huysmans in dem Roman „A Rebours" mit wunderbarer Witterung verborgener Feinheiten vermittelt hat, behauptet, daß sich an schimmernden Farben, besonders an den „Zimbelschlägen des Zinnobers" kräftige Sanguiniker berauschen. Mit Recht sagt er gerade „Sanguiniker". Rot ist ja die Farbe des Bluts, strotzender Gesundheit und Ueppigkeit, der Frucht und Fülle und des Fleisches, des Lebens und der Lust und lodernder Feuersglut. Rot ist die Farbe vollen Lebensgefühls und gesteigerter Lebensfunktionen, eine „schreiende" Farbe, die mit Zimbelschlägen und Fanfarenklängen die Gefühle aufrüttelt. Sie symbolisiert Macht und hoheitsvolles Lebensbewußtsein, Glück und Glanz, triumphreiche Festlichkeit und Prunkfülle; purpurn ist die Farbe der Majestät. Dabei wirken nun Ideenassoziationen mit: Weil der Purpur kostbar und kostspielig war, verwendeten ihn die luxuriösen Vornehmen zu ihrer Kleidung; weil die echte Purpurfarbe etwas Seltenes und Erlesenes war, glaubten im Altertum und Mittelalter die sozial Höchststehenden, die begüterten weltlichen und geistlichen Machthaber, ihre Sonderstellung äußerlich auch durch die Tracht der Scharlachmäntel ausdrücken zu müssen. Also: Weil wir im Leben und in der Kunst gewöhnt sind, diese Gewänder als Zeichen der Majestät zu sehen und sie im Zusammenhange mit dem fürstlichen Ornat nennen zu hören, deshalb auch erscheint uns die Purpurfarbe als Symbol der Majestät. Der physiologische Charakter der Trompetentöne entspricht ganz dem der roten Farbe; daher ist die psychologische Wirkung die gleiche, und sie ist es auch deshalb, weil die Fanfare das Klangsymbol der Majestät und hoheitsvoller Momente ist. Trompeten künden das Nahen der purpurnen Majestät, blasen zum Kampf und bejubeln den Sieg, rauschendes Fanfarenschmettern feuert an und stellt sich immer in den Dienst erhabener und gewaltiger, weihevoller und verherrlichender Szenen. So ist, glaube ich, der psychologische Zusammenhang zwischen der roten Farbe und der Klangfarbe der Trompeten hergestellt.

Aehnlich muß ich verfahren, wenn ich Raffs „gelbe Oboe" erklären will. Die Oboe hat den am stärksten anreizenden Charakter und kann grelle, scharfe, spitze und stechende, oft unangenehm aufdringliche Töne hervorbringen. Sie wird, wie z. B. in Wagners „Meistersingern", R. Strauß' „Heldenleben" und „Till Eulenspiegel", mit

Vorliebe gebraucht, um etwas Galliges, Geiferndes, Höhnisches auszudrücken. Nun vergleiche man hiermit die folgende psychologische Analyse der gelben Farbe, und die scheinbar so mysteriöse Raffsche Oboe wird sich als ein ganz vernünftiges Ding entpuppen. Die gelbe Farbe ist nach Goethe (und Fechner) die typische Repräsentantin der positiven (bezw. produktiven) Farbenreihe, und in der Tat ist ihr anstachelnder Einfluß am stärksten. Sie kann sogar, wenn sie einen fahlen oder grellen, ins schmutzig Grünliche übergehenden Charakter annimmt, einen durchaus mißfälligen Eindruck machen. Jedenfalls hat, wie erwiesen ist, trotz der individuellen Schwankungen des Geschmacks an den Einzelfarben eine systematische Prüfung vieler Personen die durchgängige Abneigung gegen Gelb ergeben. Diese Antipathie ist mühelos an Beispielen zu beweisen, bei denen Gelb, eben wie die Klangfarbe der Oboe, seine ätzenden, unbehaglichen Eigenschaften zeigt. Die Farbe des Neides, der Hoffart und Anmaßung — Wesensäußerungen, die in der Musik am besten die Oboe ausdrückt — ist Gelb. Die Redensart „vor Neid gelb werden“ ist ja allgemein bekannt. In Fritz Reuters Roman „Dörchläuchting“ hat eine neidisch kokette, klatschsüchtige, hochnäsige alte Jungfer den Spitznamen „de oll Gel'“ (alte Gelbe). In einer Novelle der Selma Lagerlöf, „Peter Nord und Frau Fasta“, fand ich, daß die allegorische Hexe Frau Fasta, die in Peter Nord die jugendlich grünen, weltlichen, skrupellosen Regungen vergilben lassen will, die ihm bei jeder geeigneten Gelegenheit dämonisch ins innere Gesicht hineingrinst und sich ihm immer in hämischer Weise bemerkbar macht, als die g e l b e Frau Fasta bezeichnet wird. Im Mittelalter waren die Juden gezwungen, schimpfliche Abzeichen, wie den sogenannten Judenhut, eine gelbe, trichterförmige Kopfbedeckung, zu tragen; auch gelbe Ringe an ihren Kleidern sollten ein Schandfleck sein. Es ist farbenpsychologisch beachtenswert, daß die Erkennungsmale einer unangenehmen Zwangstracht, durch die man sie mit einem Makel behaftete, g e l b gewesen sind. Bei der Besichtigung von Originalen flämischer und holländischer „Kleinmeister“ fiel mir auf, daß sich raufende und prügelnde Bauern, bucklige, schmutzige und betrunkene Gestalten oft mit gelbem Wams bekleidet sind. Und auch Maler anderer Zeiten und Länder geben unholden und gemeinen Personen, wie den Judascharakteren auf religiösen Bildern, oft ein stechend gelbes Aussehen.

Noch deutlicher wird die Mitwirkung von Ideenassoziationen bei der G r ü n empfindung des H o r n s. Der Gedankengang, der natürlich die entsprechende Gefühlsverbindung einschließt, ist entweder dieser: Waldhorn, Jäger, grün — oder dieser: Waldhorn, grüner Wald, grün.

Nicht so einfach ist die Erklärung der „a z u r b l a u e n F l ö t e“. Die Vermittelung bildet das Wort „azur“, das die Farbe des Himmels oder des Aethers bezeichnet. Und zwischen den ätherischen, elegisch verträumten, leichtbeschwingten, lichten Tönen der Flöte und den psychologischen Wirkungen der blauen Farbe, die bekanntlich die Farbe der Romantik ist, besteht ein Zusammenhang, den ich aber hier nicht ausführlich nachweisen kann, weil ich sonst zu weit vom Hauptpfade abbiegen müßte. (Vergl. meinen Aufsatz „Die blaue Farbe“, in der Schlesischen Zeitung 1908, No. 37.) Die Flöte war übrigens Lieblingsinstrument der Rokokoleute, die der m a t t b l a u e n Farbe auffälligen Vorzug gaben. Auch *Bierbaum*, der „Fanfaren in Rot“ empfindet, hört, wie das „Blau schalmeit“; aber wenn er dann fühlt, daß „ein lustiges G r ü n schwillt flötenhelle“, so beweist das nichts gegen die Konsequenz meiner Ausführungen. Denn nichts wäre falscher, als anzunehmen, daß sich solche Empfindungen verallgemeinern oder mit Paragraphen einer psychologischen Grammatik erklären lassen. Auch Zimmermann warnt davor, zu vergessen, daß oft das reinste subjektive Empfinden in der Farbenvorstellung der Töne und Klangfarben waltet; aber daß gerade musikalische Menschen zur Farbenvorstellung der Töne neigen, sei doch daraus zu erkennen. Uebrigens macht die Deutung des „flötenhellen Grüns“ in Bierbaums Gedicht keine großen Schwierigkeiten. Die hellen, lenzigen Naturtöne der Flöte konstruieren die Verbindung mit dem hoffnungsgrünen Frühlingsmilieu oder mit einem sattgrünen, leuchtenden Sommeridyll, wecken die Gedanken an den Zauber des Waldwebens und -lebens, an flötende Vögel, an die liebliche Naturmusik in Bergen, Feldern und Wäldern. G r ü n ist hier überall die Dominante. Raffs g r a u s c h w a r z e Empfindung des F a g o t t s kann in dem Aussehen des Instruments, aber auch in seiner dunkeln, dumpfen Klangfarbe begründet sein. Vielleicht haben wir hier einen von den Fällen, bei denen es sich um ganz individuelle, mit keinem Seelenschlüssel aufschließbare Gefühlskomplexe handelt.

Individuell ist auch das Farbenhören bei einzelnen Tönen und den Tonleitern. Eine interessante U e b e r e i n s t i m m u n g besteht darin, daß der Ton C und die C dur-Tonleiter r o t empfunden werden. C dur ist, wie aus vielen sehr bekannten Beispielen der musikalischen Produktion hervorgeht, die zur Erreichung sieghafter und majestätischer, strahlender und eherner Eindrücke bevorzugte Tonart, deren Charakter also meiner Erläuterung der R o t empfindung entspricht. P h y s i k a l i s c h ist die akustische Farbenempfindung durch ihre natürliche Verwandtschaft mit der optischen zu erklären. Beide beruhen auf Bewegungsvorgängen, auf Schwingungen des Lichts (Farbe) und auf Schwingungen der Luft (Ton). Und gleiche Ursachen können doch gleiche Wirkungen haben! Das Ergebnis derselben Kombinationen ist ein Satz Joseph Kohlers: „Die Farbe aber steht der Musik schon durch die gleichen Gesetze der Aetherschwingungen am nächsten.“

Lisztsche Klavierwerke.

Anleitung zu ihrem Studium auf Grund eigener Bemerkungen des Meisters.[1] Von AUGUST STRADAL (Wien).

I. „Liszt als Erzieher und Lehrer.“

M o t t o:

„Wie nun aber doch die Sonne eines Auges bedarf, um zu leuchten, die Musik eines Ohres, um zu tönen; so ist auch der Werth aller Meisterwerke in Kunst und Wissenschaft, bedingt durch den verwandten, ihnen gewachsenen Geist, zu dem sie reden. Nur er besitzt das Zauberwort; wodurch die in solche Werke gebannten Geister rege werden und sich zeigen. Der gemeine Kopf steht vor ihnen, wie vor einem verschlossenen Zauberschrank oder vor einem Instrumente, das er nicht zu spielen versteht. — Demnach bedarf ein schönes Werk eines empfindenden Geistes, ein gedachtes Werk eines denkenden Geistes, um wirklich dazusein und zu leben. — Allein nur gar zu oft kann dem, der ein solches Werk in die Welt schickt, nachher zu Muthe werden, wie einem Feuerwerker, der sein lange und mühsam vorbereitetes Erzeugnis endlich mit Enthusiasmus abgebrannt hat und dann erfährt, daß er damit an den unrechten Ort gekommen und sämtliche Zuschauer die Zöglinge der Blindenanstalt gewesen seien.“

(Aus Parerga und Paralipomena „Ueber Urteil, Kritik, Beifall und Ruhm“ von Schopenhauer.)

Nicht leicht ist es, die Art und Weise, wie der Meister unterrichtete, zu schildern; denn Liszt hat einen Klavier-Unterricht, wie man ihn in des Wortes ureigentlicher Bedeutung versteht — ich verweise auf die Art des Unterrichtes, wie ihn etwa von Czerny angefangen bis jetzt die berühmtesten Pädagogen erteilten — nicht gegeben. Liszt spendete in ganz freier Weise, fern jedem akademischen Zwange, von seiner hohen Kunst etwa so, wie die griechischen Philosophen, ohne eigentlich schulmäßig zu unterrichten, ihre Lehren den Schülern beibrachten.

Sieht man bei Plato, wie Sokrates unterrichtete, so dürfte man eine Vorstellung bekommen, wie Liszt lehrte.

Aehnlich lehrte in freier Weise Michel Angelo, indem bereits herangereifte Künstler ihn bei seinem Schaffen beobachten konnten, wobei diese ab und zu Winke erhielten, nach welchen sie ihre eigenen Sachen ausbesserten.

Es konnten daher von Liszts Lehre nur jene wirklich profitieren, welche b e r e i t s v o l l s t ä n d i g p i a n i s t i s c h entwickelt waren, eine bedeutende Höhe der künstlerischen

[1] Allerdings sind es hauptsächlich Bemerkungen des Meisters, welche ich aber bei wichtigen Stellen, bei denen er keine Erläuterung gab, durch meine Erfahrungen und Anschauungen ergänzt habe. *A. Stradal.*

Anschauungen erklommen hatten und einen den Meisterwerken Liszts „verwandten, ihnen gewachsenen Geist" besaßen.

Aus diesen machte der Meister in kurzer Zeit, eigentlich ohne besondere Anstrengung von seiner Seite, ernste, große Künstler, während jene, welche noch der vollkommen pianistischen Ausbildung entbehrten und zugleich auf noch tiefer Stufe der künstlerischen Weltanschauung standen, naturgemäß gar nichts von der Lehre Liszts verwerten konnten, also, mit Worten Schopenhauers gesprochen, Zöglinge einer Blindenanstalt waren und blieben.

So kam es, daß aus der Lisztschen Schule nicht nur hochbedeutende Künstler, sondern auch ganz untergeordnete Erscheinungen hervorgingen. Aber auch jene, welche eine besondere Höhe des äußeren Pianistentums oder vielmehr des Virtuosentums so ziemlich erklommen hatten, ohne daß ihnen eine große und wahre künstlerische Weltanschauung zu eigen wurde, konnten eben wenig Nutzen aus der Lehre des Meisters ziehen, da sie nicht ein Atom verwandten Geistes mit Liszt besaßen. So kam es, daß diese mit Begeisterung vom Unterrichte Anton Rubinsteins und anderer berühmter Klaviervirtuosen sprachen und eigentlich von der Erscheinung Liszts enttäuscht waren.

War ein Schüler n u r in den Werken von Schumann, Chopin, Mendelssohn, Brahms aufgewachsen, oder ging er schon damals Banalitäten des Virtuosentums nicht aus dem Wege, umging er Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, waren ihm die Werke Wagners unbekannt, die Werke Liszts und Berlioz' ein Greuel —, so versagte die Lehre des Meisters. Der Schüler verließ dann den Meister in ganz derselben unkünstlerischen Verfassung, in welcher Liszt ihn empfangen hatte. Der Meister sah, als echter Pädagoge, ein, daß hier eine künstlerische Umwandlung nicht mehr möglich sei und hatte auch gar keine Lust und kein Interesse, hier umzubilden, weil er sofort mit scharfem Blick erkannte, daß dieses Schülermaterial für höhere künstlerische Zwecke durchaus nicht zu verwenden sei.

Dort aber, wo er bedeutende pianistische Eigenschaften entdeckte und wo bei dem Schüler schon eine ideale künstlerische Weltanschauung sich zu entwickeln begann, da formte der Meister, zumal, wenn er einen Geist entdeckte, der nur einigermaßen mit seinem eigenen verwandt war, den gefügigen Stoff. Da gelang es ihm, dem Schüler einen Teil seines Geistes einzuhauchen. Hatte nun gar ein Schüler die Größe der Gesamterscheinung Liszts erkannt und fühlte Liszt diesen Glauben des Schülers, war er von dessen aufrichtiger Begeisterung überzeugt, so war der Meister ein Führer, der den Schüler bald zu neuen künstlerischen Daseinsformen erweckte.

Freilich war Liszt viel zu gütig, da er viele ganz unbedeutende Künstler anhörte, denen er eigentlich die Türe hätte weisen sollen — der Schöpfer der Faust-Symphonie und des Christus ließ es sich infolge seiner Demut gefallen, daß nicht nur Werke, die seinem Denken ganz entgegengesetzt waren, sondern auch Kompositionen banalster Herkunft vor ihm gespielt wurden.

Liszt hörte dem Vortrage des Schülers, der sich ganz frei das Werk wählen konnte, ohne ihn zu unterbrechen, zu. Erst nach Beendigung des Stückes besserte er den Vortrag aus, indem er entweder selbst die vom Schüler fehlerhaft gegebenen oder unrichtig am Klavier interpretierten Stellen vorspielte, oder, indem er dem Schüler mündlich seine Ausstellungen machte.

Liszt forderte natürlich größte Plastik, Reinheit und Klarheit des Vortrages, wobei er verlangte, daß der Schüler auf den Tasten singe, d. h. so gesanglich wie möglich auf dem Klavier spiele. Um diesen schönen singenden Ton zu erzeugen, verlangte er eine bis in das kleinste Detail gehende künstlerische Behandlung des Pedales, wobei er die Verschiebung, da sie den gesanglichen Ton „verdünnt" und hindert, nur in äußersten Fällen nehmen ließ und lieber ohne Verschiebung ein größeres *pianissimo* machte. Spielte der Schüler unrein, so rief er: „Wascht euere schmutzige Wäsche zu Hause, zu mir kommt damit nicht". Bei pompösen Akkorden und Oktaven verlangte er, daß diese aus ganz leichtem Handgelenke, ohne Benützung des Armes, gespielt werden, da ohne diese Leichtigkeit des Handgelenkes alles hart und spitzig klinge.

Da in unserer Zeit neue Theorien über die Armbewegung aufgestellt werden, so sei betont, daß Liszt diesen Theorien ferne stehen würde, falls er noch lebte, da seine ganze Technik neben der Fingertechnik eine Handgelenkstechnik war.

So auch bei Rubinstein, während Bülow kein so glückliches Handgelenk hatte, so daß man bei aller Größe der Auffassung und bei allem Geiste, der das Spiel Bülows auszeichnete, manchesmal den gesanglichen Ton vermißte, was vielleicht auch die Folge von Bülows spitzen, mageren Fingern war. Man täuscht sich, wenn man glaubt, Liszt habe spitze Finger gehabt. Die Länge der Finger war allerdings bei ihm bedeutend, jedoch waren diese nicht mager, hatten vielmehr breite Spitzen. Dadurch wurde der Anschlag durch die Breite des Fingers, der die Taste anschlägt, weich und gesanglich.

Liszt verachtete das sogenannte „Dreschen und Pauken am Klaviere". Er sagte des öfteren: „Man spielt nicht mehr, sondern haut und trommelt das Klavier".

Neben dem Gesange verlangte der Meister Leidenschaft, sowie Majestät und Erhabenheit im Vortrage. Je dämonischer gespielt wurde, um so zufriedener war er; jedoch durfte die Leidenschaft nicht alle Fesseln brechen, alle Dämme einreißen, sondern mußte künstlerisch auf richtigem Wege bleiben und nicht in unkünstlerische Abgründe stürzen.

Während Rubinstein oft in plötzlicher Inspiration alle Dämonen der Leidenschaft, der Herzensstürme, die Tasten aufwühlen ließ und, ähnlich wie Mazeppas wildes Roß durch die endlosen Steppen der Ukraine saust, durch die Appassionata, den letzten Satz der cis moll-Sonate und den Erlkönig raste, wobei vieles unter das Klavier fiel, hatte dagegen Liszt sich selbst trotz aller dämonischer Kraft, die sein Spiel auch noch im hohen Alter aufwies, so in der Gewalt, und verstand er es, so sich zu beherrschen, daß jene Grenze, wo das Dämonische in das Unkünstlerische übergeht, von ihm vermieden wurde. Diese künstlerische Zucht und Selbstbeherrschung verlangte er auch von dem Schüler. Hingegen war ihm der glatte, kalte, nur vernunftmäßige, tüftelnde, klug Baustein an Baustein setzende, Kleinigkeiten unnütz hervorhebende, sogenannte professorenhafte Vortrag von Herzen zuwider. Mußte er eine so herzlose Interpretation anhören, gedachte er der Musikprofessoren nicht in schmeichelhafter Weise!

Man könnte als Hauptgrundsatz der Lisztschen Vortragsweise etwas verändert ein paar Worte aus Nietzsches „Also sprach Zarathustra" anwenden: „I c h l i e b e n u r d a s, w a s e i n e r m i t s e i n e m H e r z b l u t s p i e l t."

Es gibt zwei Arten des Vortrages, „die objektive und die subjektive". Bei ersterer schmiegt sich der Vortragende ganz und gar der Denkungsweise des Komponisten an und gibt sein subjektives Fühlen ganz auf. Es ist dieses Verfahren das reinste R e p r o d u z i e r e n und in dieser strengen Art durchgeführt meines Erachtens noch kein künstlerisches Schaffen. Bei der subjektiven Interpretation spielt der Vortragende weniger den Komponisten, als sich selbst, sein eigenes „Ich". Auch dieses scheint mir ein unkünstlerischer Vorgang zu sein. In der Verbindung und Verschmelzung der objektiven und subjektiven Interpretation sah Liszt allein das Heil einer großen Vortragskunst. War Bülow oft zu objektiv, so war Rubinstein oft fast nur subjektiv fühlend. Im Lisztschen Vortrage waren aber beide Methoden vereint, und so wurde er nicht nur dem Denken und Fühlen des Komponisten, den er vortrug, ganz und gar gerecht, sondern verwob auch sein eigenes großes „Ich" in die Gefühlswelt des Dargestellten.

Produzieren und Reproduzieren waren eben im Spiele Liszts vereint. R. Wagner schreibt in seiner Schrift über Liszts symphonische Dichtungen: „Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören, wenn er namentlich in vertrautem Kreise z. B. Beethoven spielte, dem muß doch von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduktion, sondern um wirkliche Produktion handelte. D e n P u n k t, d e r b e i d e T ä t i g k e i t e n s c h e i d e t, g e n a u a n z u g e b e n, i s t v i e l s c h w e r e r, als man gemeinhin annimmt; so viel ist aber gewiß geworden, daß, um Beethoven reproduzieren zu können, man mit ihm produzieren können muß."

Das merkwürdige war, daß Liszt mit wenigen Worten, falls er dem Schüler Ausstellungen machte, viel erreichte, während mancher Lehrende, um dasselbe Resultat zu erreichen, eine Stunde reden muß. Es kam beim Meister auch viel darauf an, ob er in Stimmung war, zu unterrichten oder nicht. War diese bei ihm nicht vorhanden oder verstand der Schüler es nicht, ihn in Stimmung zu versetzen, so wurde der Meister oft sarkastisch und ironisch.

Ich bin überzeugt, daß Liszt, als Professor an einem Konservatorium angestellt, gar keine Erfolge als Lehrer zu verzeichnen gehabt haben würde. Wohl unterrichtete er, wie ja bekannt ist, jedes Jahr zwei bis drei Monate an der Königl. Musikakademie in Pest, aber, wie ich mich selbst überzeugte, ziemlich erfolglos, da das Schülermaterial nicht auf der Höhe war, Liszts freies Unterrichten zu verstehen.

So kam es, daß die Wirkung der Lisztschen Lehre so grundverschieden war. Merkwürdig ist es auch, daß es ihm nicht gelang, oft auch bei Schülern, welche eine bedeutende pianistische Höhe erreichten, eine wahre große künstlerische Weltanschauung, nach welcher diese ihre Konzert-Programme bilden sollten, zu erwecken. Diese wählten aus den Lisztschen Werken doch nur immer Opernfantasien, Rhapsodien etc., deren Erfolg beim Publikum sicher war. Der große Komponist und Bearbeiter Liszt blieb ihnen ganz fremd.

Wie wehmütig berührt es, wenn man (fast 30 Jahre nach Liszts Tode) liest, daß Edouard Risler in Berlin mit der Lisztschen Klavierbearbeitung der Symphonie Phantastique von Berlioz einen so großen, echt künstlerischen Erfolg erzielte! Liszt hat die schwere, fast problematische Aufgabe, der Vielseitigkeit (ich möchte sagen der „Vielklanglichkeit") des Orchesters auf dem Klaviere nahe zu kommen, durch seine Bearbeitungen der Symphonien von Beethoven und der Symphonie Phantastique und der Harold-Symphonie von

Berlioz glücklich gelöst. Doch trat bis jetzt noch kein Pianist an diese kolossalen Errungenschaften heran, wenigstens soweit ich mich entsinne. Risler ist also der erste, der den kühnen Versuch wagte!

Das ist wohl beschämend für unsere Zeit!!

Da Liszt nie für seine, immer nur für fremde Werke Propaganda machte, so gab er auch nie seinen Schülern einen Wink, daß sie seine Werke spielen sollten. Kam aber ein Schüler aus eigenem dazu, Liszts Werke zu lieben und zu verstehen und abseits von der großen Heeresstraße, auf welcher die Pianisten wandern, einsame Gegenden und Höhen aufzusuchen, so war der Meister jedesmal sehr erfreut.

War also ein Schüler tatsächlich als Pianist sicher und fest fundamentiert, wenn ich mich so ausdrücken darf, war er ferner schon zu einer großen künstlerischen Weltanschauung durchgedrungen, so war für diesen Liszt der herrlichste und freieste Führer, der ihm das noch unbekannte Mysterium eines neuen, künstlerischen Wiederschaffens und Schaffens wie ein Gott offenbarte und den Schüler die steilen schweren Wege aus der Nacht des Inferno in das sonnenbestrahlte Magnificat des wahren künstlerischen Elysiums mit sicherer Hand führte.

Wer nur einmal Liszt die Werke Beethovens, Schuberts, Bachs usw. spielen hörte, der sah eine neue Welt erstehen.

In Wagners Abhandlung über Liszts symphonische Dichtungen heißt es: „Dagegen frage ich alle die, welche z. B. op. 106 und op. 111 (Beethoven) von Liszt spielen hörten, was sie vorher von diesen Schöpfungen wußten und was sie dagegen nun von ihnen erfahren?"

Nach meinem Dafürhalten bestand die große erzieherische Wirkung seines Unterrichtes hauptsächlich in seinem Spiele; denn bei gewissen Stellen nützen eben die belehrenden Worte nichts; hier kann nur das Spiel des Meisters die betreffenden Episoden verständlich machen.

Ich kann mir vorstellen, daß ein Gelehrter seine Schüler so unterrichtet, daß er tatsächlich sein Wissen und Können einzelnen Schülern vermacht, was bei Chirurgen, Juristen, Naturforschern, Philosophen, Mathematikern usw. vielleicht möglich ist. Wie anders verhält es sich bei der Kunst, in der eine Vererbung ausgeschlossen ist! Wenn auch Liszt oft in den Stunden spielte und seine Auffassung den Schülern durch sein Spiel lehrte, so konnten doch nur Nachahmungen des Lisztschen Spieles (nach der äußerlichen Seite der Technik, des Anschlages, der Vortragsweise usw.) bei den Schülern entstehen. Sein eigenes „Ich" (die künstlerischen Ausdrücke seines Geistes und Herzens), jenes unbekannte, noch unentdeckte magnetische Fluidum, welches das geistige Innenleben mit den Tasten verbindet, konnte er natürlich niemandem vormachen; denn seine Persönlichkeit kann man auch dem, der fähig ist, die eigene Natur aufzugeben und sich mit einer andern Persönlichkeit zu assimilieren, nie übertragen.

Wenn also auch die Lisztsche Kunst auf seine Schüler nicht ganz und gar übergehen konnte, so vollbrachte doch sein Unterricht, daß manche Schüler auf Grund seiner Lehren mit tiefstem Ernste der Kunst sich zuwandten und unter dem Einflusse des Lisztschen Spiels und des Meisters künstlerischer Weltanschauung dazu kamen, individuell zu werden, d. h. sich selbst zu finden, sich selbst zu geben, kurzum „persönlich" in Tönen zu sprechen.

Denn Liszt gestattete „Gedankenfreiheit", er berücksichtigte die individuellen Anlagen der Schüler.

Liszt sagte einst: „Ein Künstler, der Persönlichkeit hat, aber einen falschen Weg geht, ist mir tausendmal lieber, als jener, welcher keine Persönlichkeit hat, aber als Imitator einer großen Persönlichkeit folgend, auf der richtigen Straße wandelt." Deshalb meinte er: „Spielt, wie Ihr es fühlet, blicket nicht nach rechts und links und gebet Euch selbst!"

Handschriften berühmter Musiker: Franz Liszts Namenszug.

Ich möchte Schopenhauerisch sagen: „Etwas Sein, nicht etwas Vorstellen ist des Lebens Zweck." Ob das „Sein" erkannt wird oder nicht, ob wir Ruhm, Ehre, Güter erwerben, das ist alles gleichgültig; die Hauptsache ist, daß ein „Sein" vorhanden ist.

Man irrte, nähme man an, daß Liszt nur in den sogenannten „Stunden" lehrte, da ja der ganze Verkehr mit Liszt ein Unterricht war. Ich werde dieses später näher erörtern.

Eines muß noch, ehe ich von dem Allgemeinen Teil des Aufsatzes scheide, betont werden (obgleich es bekannt ist), daß Liszt nicht nur unentgeltlich unterrichtet hat, sondern manche Schüler auch pekuniär unterstützt hat. Was hätte Liszt für den Unterricht begehren können!!!

So blieb er der wahre Nachfolger des heiligen Franziskus von Paula, der die Armut predigte, so konnte nur er die Worte der heiligen Elisabeth vertonen: „Nehmt hin, was ich noch übrig habe, den Mantel und das letzte Brot", da er ja in diesen Tönen sein eigenes Ich der Menschheit hingab.

* * *

Vor vielen Jahren bat mich die Liszt-Biographin *Lina Ramann*, ihr für das Liszt-Pädagogium alle jene Bemerkungen und auch Varianten, welche Liszt beim Unterricht machte, zu überlassen. Ich lieferte ihr Bemerkungen zu vielen Werken Liszts, welche L. Ramann nur zum Teil benützte, da sie nur einen kleinen Teil der Werke besprach. So benützte sie meine Bemerkungen zu folgenden Werken Liszts: „Les Funerailles", Bénédiction de Dieu dans la solitude, h moll-Sonate, V. Rhapsodie, Robert-Fantasie, En Rêve, Variationen über Weinen und Klagen (Crucifixus aus der Bachschen h moll-Messe). Dieses Liszt-Pädagogium erschien in 6 Heften bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Nach dem Tode Lina Ramanns bekam ich jene Skizzen von den Lisztschen Werken, die sie nicht besprochen hatte, durch Frl. Volkmann zurück.

Ich erlaube mir nun, im folgenden einige dieser Skizzen zu veröffentlichen. (Fortsetzung folgt.)

Chr. Fr. Daniel Schubart.

Zu seinem Andenken.

In Schubarts „Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesezt" (Stuttgart 1791) findet sich ein Abschnitt „Über meinen musikalischen Karakter", der gerade für unsere Zeit nicht ohne Wert ist und darum hier mitgeteilt sei. Schubarts Leben (13. April 1739 bis 10. Oktober 1791) ist bekannt: er stammte aus Sontheim, war in Geislingen als Organist tätig und wurde, in nicht ganz saubere Vorgänge verwickelt, aus Ludwigsburg, wo er später als Musiklehrer wirkte, und aus seiner Heimat ausgewiesen. Nach unstätem Wanderleben leitete Schubart die „Deutsche Chronik" in Augsburg und in Ulm, kam wegen seiner Freigeisterei auf den Hohenasperg und wurde schließlich Direktor der Hofmusik und Redakteur der „Vaterlandschronik" in Stuttgart. Seine von Ludwig Schubart herausgegebenen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" (1806) haben ziemliche Verwirrung angerichtet und seine Selbstbiographie ist wenig zuverlässig, zuweilen auch ganz unselbständig, seine Kompositionen (Klavier- und Gesangstücke) haben keinen besonderen Wert. Ueber Schubarts Leben, Wesen und Wirken schrieben: Ludwig Schubart (1798), Chr. F. D. Strauß (1849), G. Hauff (1855), E. Nägeli (1888), H. Solcher (1895), E. Holzer (1899. 1900. 1902. 1905) usw.

Der hier abgedruckte Abschnitt der Selbstbiographie lautet: „Die Musik ist der durch Weisheit geordneten Seele Labung; sie wekt Empfindungen, die unter dem Ernst der Geschäfte entschlummern — und doch wurde sie für mich eine Sirene, die mich durch ihren Zaubergesang oft in verschlingende Strudel lokte. Ich floh den Ernst und den Schweiß wichtigerer Geschäfte, und gieng der Zauberin nach, die mich längst als ihren Günstling betrachtete. Theils aus Zeitvertreib, theils aus Neigung, sezt' ich Kirchenstükke, Sinfonien, Sonaten, Arien und andere Kleinigkeiten in Menge auf, die hernach unter meinem und fremden Namen in alle Welt ausflogen, ihr Schmetterlingsleben lebten, und starben. Ich bildete auch die jezige Stadtmusik in Aalen, die zwar aus lauter Handwerksleuten besteht; aber doch, durch guten Vortrag und Fertigkeit im Lesen schon oft die Bewunderung der Fremden war. Meine Spielart war ganz und gar von mir geschaffen — ich spielte des grossen Hamburger Bachs, auch seines Vaters schwersten Stükke mit Fertigkeit, und machte dadurch die Faust stark und rund, bis ich sie durch den damals einreisenden Albertischen Geschmak mit gebrochnen Akkorden und durch das noch verderblichere Tokato, das vom Jomellischen Opernstil ins Klavier kam, wohin es ganz und gar nicht gehört, in etwas entkräftete. So werden auch die

Künste durch die Gauklerin Mode tirannisirt, und Wenige haben, wie Bach, Seelenstärke genug — ihr nicht nachzugeben.

Ich spielte um diese Zeit — denn der Musiker hat seine Perioden, sein Akme, Perihelium, wie der Dichter und Maler — mit geflügelter Geschwindigkeit, las sehr schwere Stükke, fürs Klavier oder ein anders Instrument gesezt, mit und ohne Baß, vom Blate weg, spielte in allen Tönen mit gleicher Fertigkeit, fantasirte mit feuriger Erfindungskraft, und zeigte die volle Anlage zu einem grossen Organisten. Ich konnte mich so ins Feuer spielen — der Hauptzug des musikalischen Genies — daß Alles um mich schwand, und ich nur noch in den Tönen lebte, die meine Einbildungskraft schuf. Bei aller Geschwindigkeit hatt' ich doch volle Deutlichkeit — eine Eigenschaft, die so vielen Spielern mangelt. Zufrieden, wenn ihnen ein Todensprung gelingt, kümmern sie sich nicht, ob der Hörer auch verstehe, was sie haben wollen. Jedes Stück muß ein Ganzes bilden; seinen eignen Charakter haben, nicht flekigt von Kaprizen seyn, und rund und deutlich vorgetragen werden. Daher bleiben der verewigte Schubart, (nicht Schubert, Schobert oder Schober, wie ihn die Franzosen verstümmeln,) Vogler, Ekardt, Beeke, sonderlich Mozardt, noch lange Originale, an welchen sich der aufkeimende Virtuos hinauf messen kann. — Geschwindigkeit thut zwar meistens der Anmuth Abbruch, und doch sucht' ich leztere durch treue Nachahmung unsrer herzerhebenden Nationallieder mir immer mehr zu eigen zu machen, bis der welsche Gesang in wollüstigen Tönen mich umfloß, und meiner Spielart, zwar mehr von der Süßigkeit des Modegeschmaks gab, aber zugleich die Faust schwächte, und indem ich manierter spielte, manche Eigenthümlichkeit verwischte. Ein Klavierspieler thut sehr übel, wenn er sich andre, als deutsche Muster wählt — denn was sind die Ausländer, selbst die Marchands, Skarlatti und Jozzi,[1] gegen unsere Bach, Händels, Wagenseil, Schubart, Beeke, Ekardt, Vogler, Fleischer, Müthel, Kozeluch, Mozardt — kaum kann man unsre Menatseachs[2] alle zählen! — Um meine Kompozisionen einigermassen aufführen zu können; so bildete ich mein kleines Orchester in Aalen immer mehr aus, übte mich auch in dem benachbarten Ellwang, wo es herrliche Musiker — sonderlich Orgelspieler gab.



CHR. FRIEDR. DANIEL SCHUBART.

Man halte diese Schilderung meiner musikalischen Talente ja nicht für Eitelkeit: ich bin sie denjenigen schuldig, die sich aus einigen fremden Schildereien, von mir einen zu grossen — oft auch einen zu kleinen Begrif gemacht haben. Im übrigen beklag' ich es jezt, daß ich auch diß Talent nicht gehörig benuzt, sondern es vielmehr unter allen am meisten mißbraucht habe. Ich that hierinnen zu viel und zu wenig. Zu viel, weil ich die Wissenschaften vernachlässigte; zu wenig, weil ich die Tonkunst nicht genug — nicht in all ihren Tiefen studirte."

Richard Wagner im Jahre 1914.

Das „Parsifal"-Jahr brachte, wie nicht anders zu erwarten, eine große Anzahl von Ausgaben und zahlreiche Aufführungen dieses viel umstrittenen Werkes des vor 100 Jahren geborenen Meisters, und schließlich den nicht mehr abzuwendenden — Krieg! Von der fast unübersehbaren Anzahl der Veröffentlichungen durch Breitkopf & Härtel, Fürstner, Peters, Schott und die Universalausgabe nach der Freigabe der Werke und speziell des „Parsifal" bis zu den Einzeln-Ausgaben zu 20 Pfennigen, nehme ich nur kurze Notiz. Viel wichtiger scheint mir für spätere Zeiten die hier passend einzufügende Aufzählung der im Jahre 1914 stattgefundenen ersten Aufführungen des „Parsifal" (von dem ich bis jetzt 45 Stück Original-Theater-Zettel und -Programme gesammelt habe). Die Erst-Aufführungen fanden in der Zeit vom 1. Januar bis etwa Ende Mai 1914 statt in:

Augsburg (21. April), Barcelona (1. Januar), Barmen (4. Januar), Berlin, Hofoper (5. Januar), Bologna, Teatro communale (1. Januar), Bremen (1. Januar), Breslau (1. Januar), Brünn (8. April), Brüssel (2. Januar), Budapest, Volksoper (1. Januar), Cassel (5. April), Charlottenburg (1. Januar), Chemnitz (13. Februar), Dresden (24. März), Frankfurt a. M. (2. Januar), Freiburg i. B. (4. Januar), Hamburg (23. Januar), Hannover (5. April), Kiel (1. Januar), Köln (11. Januar), Leipzig (22. März), London (2. Februar), Madrid (1. Januar), Mailand, Scala (9. Januar), Mainz (2. Januar), Monte Carlo (20. Januar), München, Prinzregenten-Theater (22. Mai), Nürnberg (28. Februar), Paris, Große Oper (1. Januar), Petersburg (3. Januar), Paris, Deutsche Oper (3. Juni), Pilsen, Ceske divadlo (18. März), Prag, Landestheater (1. Januar), Prag, Narodni divadlo (1. Januar), Rom (1. Januar), Rotterdam (4. Mai), Straßburg i. E. (11. Januar), Stuttgart (3. April), Teplitz (18. März), Triest (20. Januar), Venedig (14. April), Weimar (5. April), Wien, Hofoper (14. Januar), Wien, Volksoper (25. Januar) und Wiesbaden (8. März).

Ausgaben der Dichtung des Weihefestspieles mit und ohne Einleitungen, sowie andere, damit im Zusammenhang stehende Publikationen mit Kommentaren und vielfachen Hinweisen auf andere Autoren und Beziehungen erschienen von: Max Denk, R. Wagners Parsifal, vollständiger Text mit Erläuterungen (K. Birk & Co., München) — Max Chop, Meisterwerke der Tonkunst, Erläuterungen, 12 Bände, darunter Parsifal (Reclams Universalbibliothek, Leipzig) — Wolfgang Golther, Nibelungenring und Parsifal (F. Tempsky und G. Freitag, Wien und Leipzig) — Georg Hartmann, Parsifal mit Einführungen und Notenbeispielen (Ahn & Simrock, Berlin) — E. Hemmes, Parsifal, Aufbau und Gedankenwelt (v. Kirchheim, Mainz) — Julius Kapp, Parsifal mit Einleitung des Herausgebers (Hesses Volksbücherei No. 877, Leipzig) — Max Koch, Parsifal mit einer Einführung (C. F. Amelangs Verlag, Leipzig) — Hans Lebede, Lohengrin und Parsifal mit einer Einführung (Manzscher Verlag, Wien) — Freiherr von Lichtenberg, Parsifal mit Szenenbildern aus Bayreuth und Berlin (W. Borngräber, Berlin) — Friedrich Lienhart, Parsifal und Zarathustra (Greiner & Pfeiffer, Stuttgart) — Maushagen Hubert, Parsifal (Velhagen & Klasing, Bielefeld) — Richard Northcott, A' Souvenir of Parsifal at Covent Garden (Office London) — Fynes Randle and Louis Parker, Parsifal and Tristan told in English (Smith, Elder & Co., London) — Paul Riesenfeld, Die Auswanderung vom heiligen Gral (Gust. Bosse, Regensburg) — Gustav Schalk, Parsifal, der deutschen Jugend erzählt (O. Maier, Ravensburg) — Arthur Seidl, Parsifal, zwei Abhandlungen (Gust. Bosse, Regensburg) — Richard Specht, Parsifaltextbuch, eingeleitet und mit Angabe von Notenbeispielen (Wallishauserische Hofbuchhandlung, Wien) — Adolf Vogl, Tiefe Schau in die Mysterie des Festspieles (Hugo Schmidt, München) — J. H. Wallfisch, Parsifal und das Bibelchristentum (Harmonieverlag Königsberg) — Moritz Wirth, Parsifal im neuen Lichte (Oswald Mutze, Leipzig) — Parsifal, Dichtung, Entwurf, Schriften (Breitkopf & Härtel, Leipzig) — Parsifal und das enthüllte Gralsgeheimnis (F. E. Baumann, Schmiedeberg, Halle).

*

Ueber die Meistersinger von Nürnberg und andere dramatische Werke des Meisters von Bayreuth fand ich verzeichnet: Georg Barlösius, Ein Prachtwerk mit Bildern und Buchschmuck (Holbein-Verlag, München) — Paul Friedrich, Die Meistersinger mit einer kritischen Würdigung des Meisters (A. Weichert, Berlin). Sämtliche Bühnenwerke edierte Direktor Georg Hartmann vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg (Ahn & Simrock, Berlin). Als Schulausgabe der Meistersinger mit Einleitung und Anmerkungen kann die von Egon von Komorzynsky dienen (Graeser & Co., Wien). Edwin Lindner sammelte sämtliche Aussprüche R. Wagners über

[1] Clementi macht doch eine gewaltige Ausnahme.
[2] Hebräisch: der Sänger, Uebersänger.

Tannhäuser aus Briefen und Schriften mit erläuternden Anmerkungen (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Als biographische und ähnliche Werke sind zu verzeichnen: J. Hartog, Richard Wagner (Johann M. Meulenhoff, Leipzig) — Georg R. Kruse, Erinnerungen an Richard Wagner (Reclam Universalbibliothek No. 5671, Leipzig) — G. R. Kruse, Bayreuth, gesammelte Aufsätze (Reclam Universalbibliothek No. 5686, Leipzig) — Hans Weber, Richard Wagner als Mensch (G. Bosse, Regensburg). Neuausgaben der Schriften Richard Wagners besorgten: Otto und Nora Braun, Aus Richard Wagners Werken, eine Auswahl für den Schulgebrauch (Ferdinand Schöningh, Paderborn) — Felix Groß, Oper und Drama (71. Band der deutschen Bücherei, Berlin) — G. R. Kruse, Ein deutscher Musiker in Paris (Reclam Universalbibliothek No. 5659—60, Leipzig) — G. R. Kruse, Ueber das Dirigieren (Reclam Universalbibliothek No. 5661—62, Leipzig) — Robert Rehlen, Aussprüche und Gedanken (Hyperionverlag, Berlin) — Das Judentum in der Musik (Deutsch-völkischer Verlag, Weimar) — Ausgewählte Schriften über Staat und Religion (Breitkopf & Härtel, Leipzig) — Karl Reuschel bietet Richard Wagners dramatische Werke, reich illustriert, 3 Bände (M. Meulenhoff, Leipzig).

Zwei statistische Werke sind zu nennen: Friedrich Kummer, Dresdner Wagner-Annalen 1813—1914 (Karl Reißner, Dresden) und Adolf Rey: Richard Wagners Werke im Stadttheater zu Lübeck von Beginn der ersten Aufführung 1855 bis zum Ablauf der Schutzfrist, 31. Dezember 1913 (Lübke & Nöhring, Lübeck). Außerdem gelangten noch zur Ausgabe von Hans Bélart: R. Wagners Beziehungen zu Francois und Eliza Wille (Karl Reißner, Dresden), von Ludwig Karpath: R. Wagner, der Schuldenmacher, mit zahlreichen unbekannten und ungedruckten Dokumenten, Rechnungen und Schuldscheinen (Kamönen-Verlag Wien und Leipzig).

Gesamtausgaben von R. Wagners Schriften und Dichtungen erschienen allerdings nur zwei, aber diese wiegen um so schwerer: erstens Wolfgang Golthers Gesamtausgabe, die auf der zehnbändigen, vom Meister selbst zusammengestellten und geordneten Ausgabe vom Jahre 1872—74 aufgebaut und durch vier Bände (enthaltend kleine Schriften und die Memoiren) vermehrt ist, und zweitens das Werk von Julius Kapp, ebenfalls in 14 Bänden, jedoch in anderer Anordnung (Hesse & Becker, Leipzig). Schließlich erschienen, von Julius Kapp und dem Unterzeichneten herausgegeben, die beiden ersten Bände einer „Gesamtausgabe der Briefe R. Wagners" in demselben Verlage. In Romanform werden die Wagnerschen Werke und selbst der Schöpfer der Musikdramen als Thema herangezogen in: Richard Voß, Parsifal in Monte Carlo (Engelhornverlag Stuttgart) und Eugen Zabel, Der Meister, ein Wagner-Roman (Bornträger, Berlin).

Als Nachzügler zum großen Parsifalstreit der Jahre 1912 bis 1913 erschien post festum eine Broschüre von Georg Müller: Das Recht bei Richard Wagner (C. Heymanns Verlag, Berlin). Das Parsifaljahr wurde auch gekennzeichnet durch einen unerquicklichen Streit im Hause Wahnfried, welcher der Presse Gelegenheit bot, lebhaft für und wider Partei zu ergreifen, bis schließlich der klägliche Zank aus der Welt geschafft wurde. Die Festspiele 1914 in Bayreuth, zu denen nur noch das bekannte Handbuch von Konstantin Wild in Leipzig erschien, sowie die Festspiele im Prinzregenten-Theater in München mußten infolge des Krieges vorzeitig und unfreiwillig abgebrochen werden. Die Besucher aus aller Herren Ländern reisten fluchtähnlich ab und die mitwirkenden Künstler folgten zum Teil dem Rufe des Vaterlandes und dienen jetzt schon über sieben Monate im Heere. Frau Bahr-Mildenburg widmet sich, wie viele andere Künstlerinnen, dem freiwilligen Samariterdienste in opferwilligster Weise. Der Rest des Jahres brachte Kanonendonner, die Erfolge der Unterseeboote und Flugzeuge, glorreiche Siege in Belgien, der Champagne und an den Masurischen Seen. Der bekannte Kulturpolitiker und Wagner-Schriftsteller Chamberlain, Schwiegersohn von Frau Cosima Wagner, gibt uns in seinen Kriegsaufsätzen (Bruckmanns Verlag, München) die Ursachen des Weltkrieges bekannt und eröffnet uns eine trostreiche Perspektive für kommende, hoffentlich bald eintretende bessere Zeiten.

Drum ob im Kampf die Erde bebt,
Laßt uns den Ruf erheben:
Der Meister ist nicht tot, er lebt,
Sein Werk wird ewig leben!

So ruft uns der rühmlichst bekannte Historiker Geheimrat Max Koch, der bereits das Eiserne Kreuz erwarb, aus den Schützengräben vor Verdun zu.

Emerich Kastner (Wien).

„Gloria Viktoria."

Von FERDINAND LAVEN (Trier).

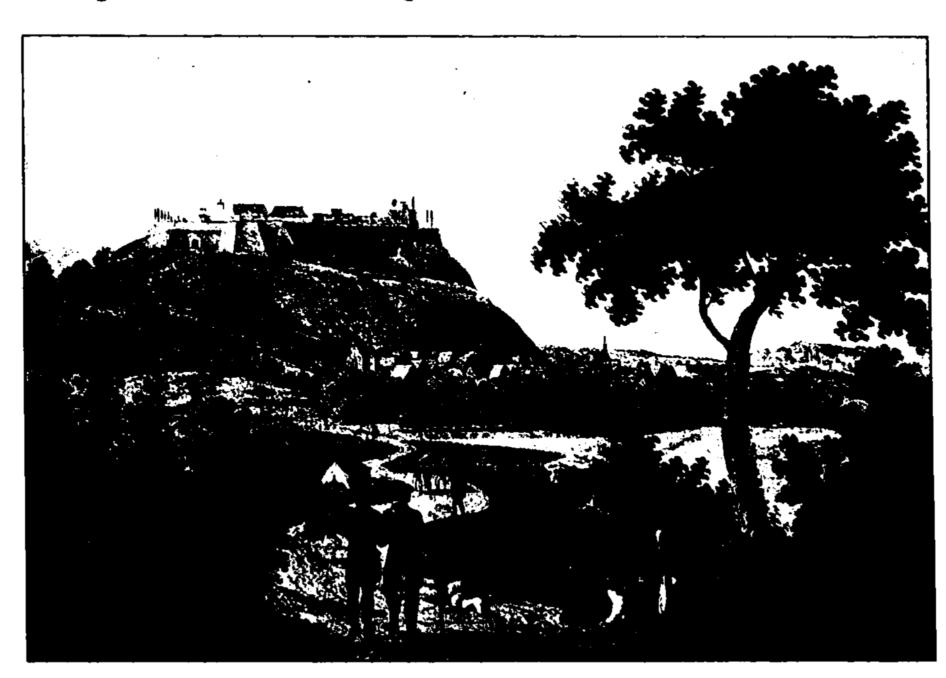
Ein rheinisches Blatt brachte vor kurzem eine Notiz, in der der Verfasser bitter Klage über die Verschandelung von Volksliedern führt. So zieht er z. B. einen Vergleich zwischen der getragenen Volksweise vom „guten Kameraden", die bei Beerdigungsfeierlichkeiten, wenn von einer Kapelle gespielt, das Herz tief ergreife, und der frivolen Aufmachung mit ihrem unnützen Beiwerke durch unsere gesangsfreudigen Soldaten. Nicht besser stehe es mit „Steh' ich in finst'rer Mitternacht", wo ebenfalls Text und Melodie „gleichermaßen verunstaltet" worden seien. Traurig sei es, daß der „Sinn der Jugend ganz und gar in diesen Unschönheiten befangen sei". Die Kinder eines ersten Schuljahrs hätten jüngst in Begleitung ihrer Lehrerin mit hellen, frischen Stimmchen das Lied vom „guten Kameraden" angestimmt, um schon bei der dritten Verszeile seine Freude jäh zu verderben, als die bekannte — Bearbeitung einsetzte. Der Krieg brauche doch nicht auf allen Gebieten zerstörend zu wirken, es gehe ohnehin schon genug zum Teufel! . . .

Wenn der Herr Kritiker nun noch erklärt, er bedauere nicht allein „solche Verunstaltung von Kulturgütern unseres Volkes aufs tiefste", so stehen auch wir sicherlich nicht ganz ohne Anhang da, wenn wir ihm in dieser Angelegenheit nicht ganz beipflichten.

Volkslied und Soldatenlied sind zunächst zwei grundverschiedene Arten gesanglicher Betätigung unseres Volkes. Während das Volkslied mit seiner ehrwürdigen Ueberlieferung und seiner duftigen Heimatspoesie alle Kreise, jung und alt, in seinen Bann zieht, übt das Soldatenlied — wie das Studentenlied — in beschränkter Zeitspanne einen mehr oder minder nachhaltigen Eindruck auf das Gemüt des Sängers aus. Und wenn unsere, für alles Lärmende, Vorlaute und Originelle besonders empfängliche Jugend sich in dieser gewaltigen Zeit, vielleicht etwas mehr als reichlich für den typischen Gesang unserer Feldgrauen mit seiner eigenartigen, auch dem Unmusikalischen auffallenden Diktion, mit seinen kurz abgehackten Sätzen interessiert, dann darf diese harmlose Begeisterung nicht als ein neues bedenkliches Vorzeichen überlieferungsfeindlicher Dekadenz angesehen werden. Denn dieses mechanische Absingen (oder Ableiern) ist doch vor allem eine sich gegenseitig übertrumpfen wollende Nachahmung — nicht Nachempfindung! — des Gehörten, der eine wahrhaft „aufrichtige Verinnerlichung" abzusprechen ist.

Seien wir froh, daß unsere ausgerückten und ausrückenden Kämpfer überhaupt Liedertexte in die Welt hinausschmettern können, die kein Ohr und kein Herz verletzen, Worte und Weisen, die unsere an der allgemeinen, feurigen Begeisterung unseres Volkes doch gleich stark beteiligten Kinder getrost in sich aufnehmen dürfen.

Was hätten dann erst der Herr Kritiker und seine Getreuen gesagt, wenn unsere Truppen bei ihrem Durchmarsche durch Dorf und Stadt an Stelle von ein paar — zugestanden! — unkünstlerisch zusammengekitteten Volksliedern uns mit einem Repertoire gekommen wären, wie es in den Tornistern der Franzosen aufgefunden wurde!



Feste Hohenasperg, auf der Schubart über zehn Jahre lang gefangen gehalten wurde. Nach einer Farbenlithographie aus dem Beginne des 19. Jahrhunderts.

Nein! Wir brauchen nichts zu befürchten. Unser unschätzbarer und unvergängliche Werte in sich bergender Volksliederschatz ist nicht in Gefahr deshalb, weil ein eher mutwillig als gefährlich zu nennender Ausläufer burschikoser, biderber Soldatenphantasie sich an dem lieben, treuen „guten Kameraden" verging, der deshalb noch lange nicht um seine ursprüngliche Fassung in Sorge zu sein braucht.

Sollte sich nun als mutmaßlicher letzter Einwand der Wunsch durchringen, man hätte in der Wahl des zu Singenden gewissenhafter, strenger — pedantischer sein sollen, dann müssen wir es uns versagen, hierüber Worte zu verlieren; denn eine derartige, ins rein Psychologische hinüberspielende Widerlegung hieße — den Lauf des Rheines verlegen wollen! —

Der Zufall hat uns übrigens wie von ungefähr geholfen beim Durchhalten unserer Meinung. Wir stießen nämlich beim Durchblättern eines Heftes der „Deutschen Romanzeitung" (Otto Janke, Berlin) auf eine Kriegsskizze von Hans Werder, „Gloria Viktoria!" betitelt. In dieser sucht die bekannte Schriftstellerin gerade den Beweis zu erbringen von der Schönheit des in der rheinischen Zeitung beanstandeten Liedes. Mögen daher die für uns in Betracht kommenden Stellen diese Zeilen beschließen.

. . . Ein langer Reservistenzug hält auf einem Bahnhofe . . . Und wieder beginnt der frohe, kräftige Gesang:

Ich hatt' einen Kameraden,
Einen bessern find'st du nicht.
Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite,
Gloria, Gloria,
Gloria Viktoria.
Mit Herz und Hand,
Das Schwert in der Hand,
Fürs Vaterland.
Die Vöglein, im Wal-de,
Die singen ja so wunder-wunderschön.
In der Hei-mat, in der Hei-mat,
Da gibt's ein Wiedersehn . . .

Fort braust der Zug. Und auf den Zurückbleibenden haftet flüchtig der Eindruck dieses sonderbaren Liedes, wie es eben auf der Welt nur der deutsche Soldat erfinden kann, und wie es ihn kennzeichnet. Alles leuchtet von Kameradschaft und Vaterland und schwertfrohem Gloria Viktoria. Und darüber der weiche Dämpfer von Heimat und Wiedersehen und den Vöglein im Walde. Das gehört alles mit hinein in die wirkliche richtige Stimmung zum Siegen und Sterben.

Und weiter:

„Drüben setzte sich ein Zug mit Husaren in Bewegung. Einzelne Pferdeköpfe schauten heraus wie in scheuer Verwunderung, und die Husaren sangen:

Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite —
Gloria Viktoria.
Mit Herz und Hand,
Das Schwert in der Hand,
Fürs Vaterland!
Die Vöglein im Walde —

„Dies ist mein Lieblingslied!" sagte Robert. „Ich weiß selber nicht warum. Aber ich glaube, darin liegt eine Macht, die nur wir deutschen Soldaten besitzen, daß Lebenslust und Todesfreudigkeit dasselbe für uns sind — und darum zusammen in einer Melodie ausklingen." — —



Kritische Rundschau

Barmen-Elberfeld. Wenngleich das Musikleben im Wuppertal durch den Krieg eine starke Einbuße erlitten hat, so ist doch auch in der zweiten Winterhälfte weder die Pflege des Konzertes noch der Oper auf den verschiedensten Gebieten gänzlich unterblieben. Durch herangezogene Verstärkungen gelang es sowohl der Barmer, wie auch der Elberfelder Konzertgesellschaft, größere Werke von Bach (Matthäuspassion) und Händel (Judas Makkabäus) stilvoll aufzuführen. Auch unsere größeren Männergesangvereine (Oberbarmer Sängerhain, Elberfelder deutscher Sängerkreis) traten mit künstlerisch wertvollen Darbietungen, bei welchen in sehr angebrachter Weise das zeitgemäße Kriegs-, Soldaten- und vaterländische Lied im Vordergrunde stand, vor die Oeffentlichkeit. Die Kammermusik fand sich beim Rheinischen Streichquartett (Elberfeld) und bei der Vereinigung der Kammermusikfreunde in Barmen in treuer Pflege; die Programme brachten fast ausschließlich klassische Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert zu schöner Wiedergabe. Künstlerkonzerte fehlten fast ganz. Nur Kothes Lautenabend, der eine Reihe moderner Kriegslieder nebst anderen Weisen aus älterer und neuerer Zeit bescherte, hatte großen äußeren und inneren Erfolg. Die Symphonie-Konzerte des Elberfelder städtischen Orchesters hatten drei Beethoven-Abende vorgesehen, die gut besucht waren und erlesene Kunstgenüsse bereiteten. In beschränktem Umfange — wöchentlich 3—4 mal wurde gespielt — konnten die Barmer und Elberfelder Bühnen bis Ende März ihre Spielzeit durchführen. Der Spielplan verzeichnete Meisterwerke von Mozart („Figaro", „Zauberflöte"), Wagner „Ring", „Tannhäuser", „Lohengrin") u. a. Viele Vorstellungen („Ring") waren ganz ausverkauft (öfters auch das Schauspiel): der beste Beweis, daß das deutsche Volk auch in harter Kriegszeit die hehre Kunst nicht entbehren kann und will.

Dortmund. Der evangelische Kirchenchor von St. Petri veranstaltete die erfolgreiche Uraufführung des 13. Psalmes für gemischten Chor, Sopransolo, Orgel (und Streichorchester) von Gerard Bunk (Organist und Musiklehrer in Dortmund). Der Tondichter, welcher durch gediegene Schöpfungen auf dem Gebiete der Orgelmusik sich bereits einen geachteten Namen gemacht hat, schreibt recht sangbar und versteht eine gefällige, eindrucksvolle, melodische Linie zu ziehen. Mit besonderer Geschicklichkeit ist die Orgelpartie behandelt, welche (wie auch die Bearbeitung des Streichorchesters!) ausgesprochenen Sinn für Klangfarbe und -schönheit bekundet. Leistungsfähigen geistlichen Chören wird in Bunks 13. Psalm ein Werk dargeboten, das eine ebenso wertvolle wie dauerhafte und dankbare Bereicherung ihrer Programme bedeutet. Hoffentlich findet der 13. Psalm von G. Bunk bald den Verleger, der ihm den Weg in die breite Oeffentlichkeit bahnen hilft.

H. Oehlerking-Elberfeld.

M.-Gladbach. Die zweite Hälfte des Winters war musikalisch bedeutend lebhafter als die erste. In drei Symphonie- und zwei Cäcilia-Konzerten wurden unter *H. Gelbke* aufgeführt: Beethovens Eroica, Brahms' vierte und Schumanns B dur-Symphonie, ferner die Coriolan-Ouvertüre, Meistersingervorspiel, Beethovens Es dur-Klavierkonzert (Frau *Therese Pott*, Köln), desselben Meisters Violinkonzert (Prof. *Karl Körner*, Köln), Tod und Verklärung von Strauß, Weingartners: Aus ernster Zeit, Schumanns Cellokonzert (*Lotte Hegyesi*, Frankfurt), Haydns Schöpfung mit den Solisten: Frau *Lauprecht van Lammen*, *A. Kohmann*, Frankfurt, und *Bruno Bergmann*, Berlin, Bruchs Hymne für Chor, Orchester und Orgel. Frau *Erler-Schnaudt*, München, bot Liedervorträge von Schubert, Zilcher, Trunk, Ramrath u. a. Die Beteiligung, namentlich an den Symphoniekonzerten, war sehr groß. Alle Darbietungen, auch des stattlichen Chores und verstärkten städtischen Orchesters, wurden dankbar anerkannt.

Sondershausen. Das dieswinterliche Musikleben ist kaum hinter dem anderer Spielzeiten zurückgetreten. Hofkapellmeister Prof. *Corbach* veranstaltete mit der Hofkapelle zwei Aufführungen größeren Stils in altbewährter, vornehmer Aufmachung. Die erste bot von Orchesterwerken Haydns Paukenschlag-Symphonie und Nicolais Festouvertüre: „Ein' feste Burg" neben dem Tripel-Konzert Beethovens *(Plümerl, Wörl, Ludwig)* und Liedern von Bruch, Schumann und Brahms *(Charlotte Vogel)*; in der zweiten erklangen Beethovens c moll-Symphonie und die Egmont-Ouvertüre, die Hofpianistin *Celeste Chop-Groenevelt* aus Berlin spielte Liszts Klavierkonzert in A, Kammersänger Prof. *Albert Fischer* sang Lieder von Loewe, Wolf und Plüddemann. — An den Kammermusikabenden hörten wir: Mendelssohns Streicher-Oktett in Es, Beethovens Septett (Werk 20), Schuberts Forellen-Quintett, Dvořáks Klavier-Quintett in A, die Streich-Quartette von Haydn in F, von Mozart in G, von Schumann in a moll, Beethovens D dur-Klaviertrio, die Klavier-Violinsonaten von Beethoven in c moll und Mozart in D. Als Solisten wirkten in diesen Aufführungen mit: Prof. *Fischer* mit Liedern von Draeseke, Mattiesen, Wolf, Henschel, Kaun und Strauß; *Annie Kindling* mit Liedern von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf und Reger; Brof. *Corbach* mit Bachs Sonate g moll für Solo-Violine, Konzertmeister *Wörl* mit Bachs c moll-Suite für Solo-Violoncell; *Ena Ludwig-Howorka* mit Klavierstücken von Mozart und Ludwig. — In einer Reihe von öffentlichen Vorlesungen beleuchtete der Berliner Musikschriftsteller Prof. *Max Chop* die Entwicklung der Tonkunst seit dem Tode Wagners und Liszts bis zur Gegenwart. — Außerdem fand eine Reihe von Musikabenden statt, die von den Schülern des Fürstl. Konservatoriums bestritten wurden.

Weimar. Daß der Krieg auch unser sonst so reges Musikleben sehr stark beeinflussen würde, ließ sich voraussehen. Immerhin ist noch über manchen beachtenswerten Abend zu berichten. In erster Linie waren es die Künstlerkonzerte der Konzertdirektion *Buchmann*, die starkes Interesse erweckten. Der erste dieser Abende brachte neben gut gewählten Deklamationen des Hofschauspielers *Riemann* selten gehörte Löwesche Balladen, die Kammersänger *Strathmann* mit Meisterschaft sang. Die anderen Abende trugen gewohntes Konzertaussehen. Das Klavier war durch *Lambrino* vertreten; Kammersänger *Paul Schmedes* hatte starken Erfolg. Eine sehr interessante Bekanntschaft wurde uns in *Hertha Dehmlow* ver-

mittelt, die durch ihr sattes, klangreiches Organ und ihre reife Vortragskunst starke Eindrücke hinterließ. Den fünften Abend bestritt die hier unvergessene, stets gefeierte und an der Bühne noch immer nicht voll ersetzte *Selma vom Scheidt* mit einem echt künstlerischen Programme. — Das *Hoftheater*, das ebenfalls unter der Kriegsfurie zu leiden hat, tat alles mögliche, um Störungen des Spielplans zu vermeiden, trotzdem eine Anzahl von Mitgliedern des Solo- und Chorpersonals ins Feld gezogen ist. Der „Mozart-Zyklus" begann mit einem Kammermusikkonzert, das einigen Mitgliedern der Hofkapelle Gelegenheit gab, ihre Kunst für Mozarts Genius einzusetzen, und das den Zyklus eröffnende Singspiel „Bastien und Bastienne" brachte neben den Leistungen der heimischen Kräfte dem neu engagierten Frl. *Ulbrich* einen schönen Erfolg. Das Hauptinteresse schien sich dem hier schon lange nicht mehr gegebenen „Don Juan" zuzuwenden. Die gegebenen Verhältnisse müssen in dieser Saison manchen Notbehelf in der Besetzung rechtfertigen und so waren die gesanglichen Leistungen im allgemeinen auch in dieser Vorstellung dazu angetan, zu befriedigen, weniger die unverständlich schleppenden Tempi des die Oper leitenden *Peter Raabe*. Sehr vorteilhaft führten sich die Damen *Streng* und *Weber* ein, erstere für das jugendlich-dramatische, zweite für das Koloraturfach. — Die Abonnementskonzerte der Hofkapelle konnten in ihrer bisherigen Einrichtung nicht fortgeführt werden; ein regeres Musikleben muß einer besseren Zeit, die unserm Vaterlande den siegreichen Frieden bringt, aufgespart bleiben. In der Stadtkirche bemühte sich *Hermann Keller* mit gutem Erfolg, eine andächtig lauschende Gemeinde durch seine Orgelkunst um sich zu scharen. Die Großherzogl. Musikschule gab mehrere erfolgreiche Konzerte zur Unterstützung von durch den Krieg in Mitleidenschaft gezogenen Musikern. — In weiteren Konzerten hörten wir dann noch *Hermine d'Albert*, die sehr gefiel, und Frau *Ella Gmeiner*, die den hohen Grad ihrer Künstlerschaft als Lieder- und Balladensängerin durch dieses Konzert bewies. Die geradezu packende Vortragsart besonders in der Löweschen Ballade „Edward" wird unvergeßlich bleiben. Als homo novus erschien Prof. *Fischer* aus Sondershausen, der sich durch seine stimmlichen und musikalischen Qualitäten glänzend einführte. Von den geigenden Künstlern, die Bedeutendes leisteten, sind zu nennen Frl. *Pastori* und *Herwarth Körber*, von den klavierspielenden *Bruno Hinze*, *Reinhold* und *Walter Lampe*. Letzterer hinterließ durch die abgeklärte Art seines von feinstem Lyrismus zeugenden Vortrags des A dur-Konzertes von Mozart die stärksten Eindrücke. An demselben Abend bot auch Hofkonzertmeister *Reitz* eine ausgezeichnete stilreine Wiedergabe von Mozarts D dur-Konzert. — In der *Oper* brachte das Gastspiel von Frau *Gutheil-Schoder* eine sehr willkommene Abwechslung des Spielplanes; ihre Darstellung der Carmen und des Käthchen in „Die bezähmte Widerspenstige" von Hermann Götz riß die Zuhörer zu begeisterten Kundgebungen hin. *Gustav Lewin.*



— Am 14. März feierte *Eduard Strauß* in Wien seinen 80. Geburtstag. Daß der jüngste der drei Söhne des unvergeßlichen Johann Strauß sen., der Schöpfer von Hunderten von Wiener Tänzen, als erster in Wien öffentlich die Trauermusik aus der „Götterdämmerung" und Bruchstücke des „Parsifal" aufgeführt hat, verdient in die Erinnerung gerufen zu werden.

— Am 30. März feierte der seit 1908 in Florenz lebende, in Mainz geborene Komponist Prof. Dr. *Bernhard Scholz* seinen 80. Geburtstag. Der Jubilar, der mehr als zwei Jahrzehnte dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt als Direktor und dem Rühlschen Gesangvereine als Dirigent vorstand, blickt auf eine reiche tonsetzerische Tätigkeit zurück.

— Am 1. April ist in Stuttgart der ehemalige Hofkapellmeister *Joh. Joseph Abert* im Alter von 83 Jahren gestorben. Wir werden auf das Leben und Wirken des Heimgegangenen, der als Nachfolger K. Eckerts von 1867—88 in der schwäbischen Residenz erfolgreich tätig war, in einem der nächsten Hefte der „N. M.-Z." zurückkommen.

— *Franz Neruda* ist in Kopenhagen im Alter von 71 Jahren gestorben. Er stammte aus Brünn, gründete 1868 in Kopenhagen den Kammermusikverein und wurde 1892 Niels W. Gades Nachfolger als Dirigent des dortigen Musikvereins.

— *Charles Barry*, der in Köln und Leipzig studiert hat, ist im Alter von 85 Jahren gestorben. Er war Redakteur des „Monthly Musical Record" und machte sich durch Klavierwerke u. a. bekannt.

— Prof. Dr. *Fritz Stein*, Mitglied der freiwilligen Sanitätskolonne in Laon, wurde durch Verleihung des Eisernen Kreuzes ausgezeichnet.

— Die Komponistin *A. Kruse* aus Stettin, die viele schlichte Kinderliedchen und einige Werke größerer Gattung, wie ein vor zwei Jahren aufgeführtes Weihnachtsoratorium, geschrieben hat, ist in Dresden im 71. Lebensjahre gestorben.

— Der Herzog von Koburg hat dem vorläufigen Leiter des Hoftheaters, Herrn Kammersänger und Oberregisseur *Mahling*, den Titel Hofrat verliehen.

— Kammersänger *Alfr. Kase* erhielt die Lippesche Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Die Intendantur des Mannheimer Hoftheaters teilt mit, daß zum Nachfolger Bodanzkis, der mit Schluß der Spielzeit aus dem Verband des Hoftheaters ausscheidet, Kapellmeister *Wilh. Furtwängler* vom Stadttheater in Lübeck ernannt worden ist.

— *Claire Dux* wurde anläßlich eines Gastspiels im Dessauer Hoftheater, wo sie die Eva in den „Meistersingern" sang, vom Herzog von Anhalt durch Verleihung des Ordens für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet.

— *Catharina Bosch*, Schülerin von Prof. Sitt in Leipzig, will nach der Schweiz übersiedeln.

— Prof. *Friedrich Gernsheim* hat der Musikabteilung der Berliner Königl. Bibliothek eine Anzahl eigenhändiger Handschriften seiner Werke geschenkt.

— In *Berlin* erregte der junge Stettiner Geiger *Hugo Kolberg*, Schüler des Bendaschen Konservatoriums, mit dem neuen Violinkonzerte Gernsheims Aufsehen. Nicht minder beachtet wurde sein Mitschüler, der Ungar *Karl Garaguly*.

— Bruchstücke Mozartscher Kammermusiksätze hat der Dresdner Mozart-Forscher *Ernst Lewicki* vervollständigt. Es handelt sich um einen B dur-Allegrosatz für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello (Köchel-Verz. Anhang No. 80) und ein F dur-Allegro für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette und Bassetthorn (Köchel-Verz. Anhang No. 90). Der Dresdner Tonkünstlerverein hat kürzlich diese Stücke aufgeführt.

— Der als Bach-Spieler bekannte Geiger *Robert Reiz* hat das Klavierkonzert d moll von J. S. Bach, dessen ursprüngliche Fassung für Violine verloren ist, für das Originalinstrument rekonstruiert und das Konzert mit großem Erfolge bei Publikum und Presse in dem letzten Symphoniekonzert des Hoftheaters zu Weimar vorgetragen.

— Der Leipziger Komponist *Hans Ludwig Kornmann* ist kürzlich mit eigenen Werken aufgetreten, aus denen noch auf keine starke Individualität geschlossen werden kann.

— Im Prüfungskonzerte des Leipziger Königl. Konservatoriums fanden die Sängerin Frl. *Gertrud Riedel* und die Pianistin Frl. *Eugenie Lerner*, beide aus Leipzig, allseitige Beachtung.

— Der weit bekannte Pianist Prof. *Télémaque Lambrino*, der in diesem Winterhalbjahr seine reife Kunst hilfsbereit in den Dienst der Wohltätigkeit (Rotes Kreuz, Kriegsnotspende, Verein der Musiklehrer und Musiklehrerinnen usw.) gestellt hat, befindet sich gegenwärtig auf einer Konzertreise in Holland. In Amsterdam hat er sich vor einiger Zeit mit der bekannten Pianistin *Elaine Feez* vermählt.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In Leipzig gelangte von *Paul Büttner* eine Symphonie in Des dur zur Uraufführung. *Regers* op. 134, Variationen und Fuge über ein Thema von Telemann, wurde den Berlinern erstmalig durch Fr. *Kwast-Hodapp* vorgeführt. Ein Reger ohne kontrapunktische Verbissenheit!

— Am Ostersonntag gelangten in *Berlin* Stücke aus der Odyssee mit der Musik von Professor *Gustav Schreck* zur Aufführung. Am Ostermontag wurde im Beethoven-Saale „Oedypus auf Kolonos" mit der von *Roderich von Mojsisovics* nach altgriechischen Motiven komponierten Musik aufgeführt.

— *Hans Pfitzners* neuestes Werk „Klage" (nach Eichendorff), für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, gelangte im 8. Abonnementskonzert des Kgl. Hoforchesters in München zur Uraufführung und erzielte einen großen Erfolg.

— Zu G. Hauptmanns Komödie „Schluck und Jan" hat *Max Marschalk* neuerdings eine wirksame Musik komponiert, die im Deutschen Theater zu Berlin zu Reinhardts Neueinstudierung des Werkes gespielt wird.

— Die symphonische Tondichtung „Halali" von *Fr. E. Koch*, die Richard Strauß in Berlin zur Uraufführung brachte (die einzige Neuheit der Abonnementskonzerte dieses Winters!), hat es nach der Kritik zu keinem großen Erfolge gebracht. Die kompositorische Arbeit an sich soll gut sein, aber wirksame Instrumentierung und Gedankenentwickelung, Kontraste und motivierte Steigerungen fehlen. — Teilnahme fand die Komponistin *Mary Wurm* in Berlin mit einigen Werken.

— *Birger Hammer* spielte mit *Fl. von Reuter* eine neue Violinsonate (op. 2) von *Alf Husum*, die als natürliche, von Zukunftsproblemen nicht angekränkelte Musik und nicht ohne Eigenart ebenso wie eine Klavierfantasie in f moll gerühmt wird.

— Nach Darmstadt und Wien hat nun auch Chemnitz *Weingartners* „Kain und Abel" herausgebracht. Der Kom-

ponist hat der Aufführung und insbesondere dem Orchester unter *Malata* hohes Lob gespendet.

— Ein moderner Abend wurde in München durch *Wilh. Mauke, Karl Pottgießer* und *Herm. Zilcher* gegeben. Von Mauke kam die Ouvertüre zum „Taugenichts", die „Heldenklage" aus seiner romantischen Symphonie (op. 63) zur Aufführung. Pottgießers Gesänge nach Hebbel und Variationen über „O sanctissima" hinterließen keine über den Eindruck gut gemachter Musik hinausgehende Wirkung. Von Zilcher kam die A dur-Symphonie (op. 17) zu erfreulicher Wiedergabe.

— *Hermann Buchal* stellte sich in Berlin als Komponist vor. Seine Lieder op. 28 interessierten weniger als die frisch erfundenen Klavierstücke op. 17.

— *Paul Gerhardts* letzte Orgelkonzerte (No. 55 und 56) in der Marienkirche zu Zwickau brachten u. a. Erstaufführungen von Werken für Orgel und Violine von *E. W. Degner* aus Hohenstein-Ernstthal (1858—1908) und von den beiden Oesterreichern *R. v. Mojsisovics*, Degners Schüler, und dessen Schüler *Br. Weigl*: von Degner Violinvariationen über „Aus tiefer Not" und Orgelvariationen über ein eigenes Thema; von Mojsisovics Choralvorspiele und Violinstücke op. 22, von Weigl u. a. eine Improvisation (op. 3) und die Fantasie op. 16.

— Das „Rheingold" erlebte im tschechischen Nationaltheater in *Prag* seine Erstaufführung in tschechischer Sprache. Das Orchester unter Kapellmeister Kovarovic hielt sich vorzüglich. Der Erfolg war groß.

— Im *Grazer Opernhause* fand die Uraufführung der Operette „Das Lumperl" statt. Der flotte Text stammt von Viktor Léon, die Musik von Robert Stolz. Das Werk behandelt ein ernstes Problem: Die Rückkehr des verbummelten Sohnes eines reichen Wiener Fabrikanten zur Arbeit. Sein Leichtsinn wird durch die Liebe zu einem Mädchen, das selbst eine Fabrik in Obersteiermark leitet, überwunden. Die Musik wird als gefällig und gut gerühmt. Die Operette hatte bei sehr guter Darstellung einen großen Erfolg.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In seinem Buche „Bismarcks Jugend" weist Erich Marcks auf einen *Wahr- und Wahlspruch* des Bismarckschen Kreises hin, auf ein Bekenntnis, das für Bismarck als Landedelmann und in gewissem Sinne für sein ganzes Leben gelten kann:

> Mit dem Schwerte sei dem Feind gewehrt,
> Mit dem Pflug der Erde Frucht gemehrt,
> Frei im Walde grüne deine Lust,
> Schlichte Ehre wohn' in deiner Brust.
> Das Geschwätz der Städte sollst du fliehn,
> Ohne Not von deinem Herd nicht ziehn;
> So gedeiht dein wachsendes Geschlecht.
> Das bleibt deutschen Landes Brauch und Recht.

Dieser Wahr- und Wahlspruch dürfte nur wenigen bekannt sein. Der Münchner Philologieprofessor Dr. *Otto Crusius*, der Dichter und Komponist des so schnell zu großer Volkstümlichkeit gelangten „Reservistenliedes 1914" („Nun geht's voran in Reih und Glied") oder, wie es auch nach seinem Kehrreim im Munde unserer Soldaten und Jugend lebt, „Einer wie der andre", hat diese prächtigen Verse *Friedrich Schlegels* in Musik gesetzt. Sie sind als kraftvolles und markiges Baritonlied mit Klavierbegleitung soeben im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig (Preis 60 Pf.) erschienen.

— *Das deutsche Lied unser Kriegsverbündeter für die Zukunft.* Dieses Wort hat prophetischen Blicks Bismarck geprägt, als er am 18. August 1893 in Kissingen dem Barmer Gesangverein „Orpheus" in einer Ansprache dankte (Bismarcks Reden, Ausgabe Reclam, Bd. 13, S. 73), und schon im Jahre vorher (20. Juni 1892) hatte er bei der Begrüßung der Vertreter des Wiener akademischen Gesangvereins geäußert: „Deutsche Musik und deutsche Poesie sind es, welche ein geistiges Band zwischen allen Deutschen bilden, welches alle politischen Gefahren und Kämpfe der Vergangenheit überdauert hat; und auch in Zukunft wird es so bleiben — möge die Kunst immer ein Bindemittel unserer gegenseitigen nationalen und geschichtlichen Beziehungen sein." Wie wahr Bismarck gesprochen hat, das zeigt jetzt die Fülle deutscher Dichtung, die vielen Daheimgebliebenen Trost und Freude gespendet hat; aber auch denen, die draußen ihr Leben einsetzen, ist das deutsche Lied zum Bundesgenossen geworden, nur daß diesen die Gaben, die der Krieg hervorgebracht hat, nicht allzuleicht zugänglich sind. Gar manchem ist der Wunsch gekommen, dem abzuhelfen, und es kann uns nur mit Stolz erfüllen, daß ein deutscher Fürst es ist, der die Ausführung dieses Gedankens übernommen hat. Der frühere Regent von Braunschweig Johann Albrecht, Herzog zu Mecklenburg, gibt nämlich einige Serien Kriegslieder unter der Flagge „Deutsche Kriegsklänge 1914/15" heraus, die in erster Linie zum Hinaussenden ins Feld gedacht sind. Jedes Heft, das mehr als 50 Dichtungen enthält und nur 40 Pf. kostet, umfaßt 64 Seiten und ist auf dünnem, aber widerstandsfähigem Papier gedruckt und steckt in einem mit Aufdruck versehenen Feldpostbrief, der portofrei (Gewicht unter 50 g) versandt werden kann. Außer dieser Feldpostausgabe erscheint die Sammlung in Buchform, Preis 1.20 M.; ferner soll eine beschränkte Anzahl von Exemplaren auf Büttenpapier gedruckt und vom Herzog eigenhändig gezeichnet werden. Alle dem Herzog zufließenden Einnahmen aus dem Unternehmen werden zu Kriegswohlfahrtzwecken verwendet, wodurch sich der Herzog, der schon als Präsident der deutschen Kolonialgesellschaft ein tatkräftiger Förderer der deutschen Sache ist, bei der Herausgabe der Kriegsklänge ein doppeltes Verdienst erwirbt.

— Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1914. Es wurde eine Gesamteinnahme von 526 300 M. (im Vorjahre 610 700 M.) erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 475 100 M. (im Vorjahre 552 400 M.) ein, wovon 382 700 M. = 80,54 % (im Vorjahre 470 900 M. = 85,25 %) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Durch den Krieg ist, wie bekannt, die öffentliche Musikpflege in besonderem Maße geschädigt worden. Von den an die Genossenschaft zu entrichtenden Aufführungsgebühren sind rund 27 % uneinbringlich gewesen. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 3 250 000 M. Gesamteinnahme erzielt, darunter 2 980 000 M an Aufführungsgebühren, von denen 2 427 000 M. verteilt worden sind. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vertritt die Aufführungsrechte von 605 Tonsetzern und 104 Verlagsfirmen. Aus der Unterstützungskasse wurden im Jahre 1914 an Alterspensionen, Unterstützungsbeiträgen, Darlehen usw. mehr als 40 000 M. ausbezahlt.

— Der unter dem Schutze des Großherzogs von Hessen stehende *Richard-Wagner-Verein Darmstadt*, der am 1. Januar in sein 26. Vereinsjahr eingetreten ist, hielt am 15. Februar seine ordentliche Hauptversammlung für das Jahr 1915 ab. Nach dem von dem Vorsitzenden, Herrn Großh. Rat H. Sonne, erstatteten Jahresberichte kann der Verein wiederum auf ein erfolgreiches Vereinsjahr von erfreulichster künstlerischer Aufwärtsentwicklung zurückblicken. Seine Mitgliederzahl, die zu Anfang des Jahres 1914 776 betrug, ist bis Ende 1914 bei 102 Neueintritten auf 878 Personen gestiegen.

— Der *Allgemeine Deutsche Musikverein*, der von der Veranstaltung seines sonst regelmäßig im Frühling stattfindenden Tonkünstlerfestes in diesem Jahre aus naheliegenden Gründen einstweilen absehen muß, hielt dieser Tage in Berlin seine satzungsgemäße Hauptversammlung ab. Auf der Tagesordnung stand u. a. die Fortsetzung der schon früher eingeleiteten Verhandlungen über die zu gründende ***Zentralstelle für die Angelegenheiten der gesamten Musikerschaft („Musikerkammer")***. Ein vom Vorstande vorgelegter und erläuterter Schriftsatz, der die Ergebnisse der seither von ihm besorgten Vorarbeit zusammenfaßt, wurde als brauchbare Unterlage für weitere Bestrebungen in der gedachten Richtung allseitig begrüßt. Die Vorstandswahlen hatten folgendes Ergebnis: Vorsitzender: Generalmusikdirektor Prof. Dr. Max v. Schillings (Stuttgart); Stellvertreter des Vorsitzenden: Hofrat Dr. Friedrich Rösch (Berlin); Schriftführer: Wilhelm Klatte (Berlin); Schatzmeister: Senator Gustav Rassow (Bremen); Beisitzer: Hermann Bischoff (Berlin), Siegmund v. Hausegger (Hamburg), Generalmusikdirektor Prof. D. Dr. Philipp Wolfrum (Heidelberg); Musikausschuß: Hermann Abendroth (Köln), Volkmar Andreae (Zürich), Prof. Friedrich Klose (München), Jean Louis Nicodé (Dresden). Prof. Dr. Arthur Seidl, Dramaturg am Hoftheater zu Dessau, der sein Amt als Beisitzer niedergelegt hat, wird die Verwaltung des im Hoftheater zu Dessau untergebrachten Archivs und der Bibliothek des Vereins wie bisher weiterführen.

— In den „Signalen" (No. 12) lesen wir: „Merkwürdige Patrioten sind jene Mitglieder des Leipziger Gewandhauschors, die eine Aufführung der ‚Neunten' in diesem Winter für ‚unzeitgemäß' halten. Wenn sie logisch handeln wollten, müßten sie Herrn Nikisch auch ersuchen, die c moll-Symphonie während der Kriegsdauer gefälligst unaufgeführt zu lassen und erst wieder daran zu gehen, wenn jener endgültige, den Frieden bringende Sieg erkämpft worden ist. In diesen Tagen des Völkerhasses ist das Herz eines jeden Menschen von keiner größeren Sehnsucht erfüllt, als jenen Haß seinem Gegenstück, der Menschheitsverbrüderung, endlich weichen zu sehen, und nun soll es ‚unzeitgemäß' sein, Trost in dem Kunstwerk zu suchen, das wie kein anderes uns die Erfüllung dieser ewigen Menschheitssehnsucht vor die Seele zaubert! Wenn die Pflege der Kunst während des Krieges überhaupt zu irgend etwas gut ist, beruht das doch in ihrer Fähigkeit, die Erinnerung an die köstlichsten Güter des Friedens in unserem Innern wachzuhalten, uns inmitten der Kriegsgreuel und des unsäglichen Menschenjammers immer wieder die Hoffnung auf ein freudenvolleres Erdendasein ins Herz zu pflanzen. Und nun — meinen jene Prüden — schicke sich's nicht, den keuschesten Jubelhymnus der Freude anzustimmen, da grade die schwersten Hasseswolken den Himmel umdüstern? Ja, sind wir denn am Verzweifeln, dürfen wir denn keinen Sieg

erhoffen? Oder leben wir nicht förmlich von der Hoffnung auf einen triumphierenden Sieg? Da die häßlichen Wolken des Krieges Licht und Wärme der Sonnenstrahlen aufsaugen, sollen wir uns auch die Herzen nicht mehr von der herrlichsten Sonne der Kunst durchwärmen lassen dürfen? Welch eine beängstigende Enge der Begriffe gehört zu einer solchen ,Logik'! Wie weit müssen die innerlich von diesem Kriege und seiner Bedeutung entfernt sein, die in den Klängen der ,Neunten' jetzt etwas ,Unzeitgemäßes' finden wollen! Wahrlich, wenn unsere kämpfenden Helden in den Schützengräben während einer Kampfpause die Klänge von ,Freude, schöner Götterfunken' an ihr Ohr schallen hörten, wie würden sie aufhorchen, wie würden sie womöglich einstimmen in den Freudenhymnus. Und darauf würden sie mit gehobenem Herzen, mit um so größerem Mute weiterkämpfen, die Gewißheit im Herzen, daß diese Welt nicht ewig ein Kriegsjammertal bleiben, daß uns nach der größten Not ein edleres und schöneres Leben winken wird."

— Von den Berliner Philharmonikern stehen bis jetzt 18 Mitglieder im Felde. Drei von ihnen, der Baßklarinettist *Audilet*, der erste Posaunist *Quante* und der erste Trompeter *Stegmann*, erhielten das Eiserne Kreuz.

— Professor *Schattschneider*, der verdienstvolle Leiter des *Görlitzer* Musiklebens, hat zur Pflege des Acapellagesanges und zur Aufführung großer Chorwerke einen *Volkschor* gegründet, der bereits über dreihundert Mitglieder zählt.

— Die „Z. f. Instr.-Bau" meldet unterm 1. April, daß in *Berlin* nach Verhandlungen zwischen der Kriegsmetall-Aktiengesellschaft als Vertreterin des Königl. Preuß. Kriegsministeriums und dem Vorstande des „Vereins der Orgelbaumeister" am 14. März 1915 eine Zinnverteilungsstelle für den deutschen Orgelbau begründet worden sei.

— In *Altenburg* haben sich zu einem Konzerte für die Liebeswerke unserer Zeit Singakademie, Schloßchor und alle Männergesangvereine zusammengetan. Ein vortrefflicher, Nachahmung verdienender Gedanke!

— Am 15. Februar konnte das Musikinstitut von *Alwin Blättermann* in *Chemnitz* als eine nach dem Gesetze vom 3. April 1880 (Sächsisches Schulgesetz) staatlich genehmigte und beaufsichtigte Schule auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Im Verlaufe dieser Zeit bestand, wie *A. Pröhl* mitteilt, die Anstalt mit recht guten Erfolgen; viele namhafte Musiker genossen hier ihre ersten Anfangsstudien. Der Gründer und Leiter der Anstalt, Herr Alwin Blättermann, trat am 1. April 1875 als Solocellist in die städtische Kapelle ein. 1890 begründete er mit behördlicher Genehmigung das A. Blättermannsche Musikinstitut, dessen Inhaber er heute noch ist. Wünschen wir der Anstalt auch fernerhin ersprießliche Erfolge!

— Der Stadtrat von *Wien* beschloß die Gründung eines *Brahms-Museums* und zu diesem Zwecke die möglichst getreue Wiederherstellung der alten Brahms-Wohnung. Drei im Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseum zur Verfügung gestellte Räume sollen so ausgestattet werden, daß sie ein Abbild der ehemaligen Wohnung von Brahms darstellen, in der alle jetzt im Besitz der Brahms-Gesellschaft befindliche Erinnerungsgegenstände, Handschriften usw. aufgelegt werden sollen.

— Das *Schweizerische Tonkünstlerfest*, das dieses Jahr in Basel stattfinden sollte, fällt aus. An seiner Stelle wird, wie nun mitgeteilt wird, eine Zusammenkunft in Thun abgehalten werden, wo hauptsächlich Kammermusikwerke zur Aufführung kommen sollen.

— Ueber die *Musikinstrumenten-Einfuhr Rumäniens* heißt es in einem vom „Handelsmuseum" in Wien veröffentlichten österreichich-ungarischen Konsulatsberichte: „Eine inländische Industrie besteht nur in den von Zigeunerkapellen verwendeten Cobza, mandolinenartigen Instrumenten. Alles andere, Saiten inbegriffen, wird vom Auslande importiert. Orgeln und Harmoniums kommen aus Amerika, der Monarchie und Deutschland. Bei den sehr teuren Wohnungsverhältnissen ist der Absatz an Flügeln, an dem auch die österreichisch-ungarische Monarchie mit erstklassigen Marken beteiligt ist, ein bescheidener. Pianinos kommen vornehmlich aus Deutschland; sie werden vielfach von rumänischen Instrumentenhändlern auf Raten verkauft. Sprechmaschinen und Platten sind fast ausschließlich deutsches Fabrikat, auch sämtliche Aufnahmen rumänischer Lieder usw. werden in Rumänien von deutscher Seite vorgenommen. Streich- und Blasinstrumente kommen ebenfalls zum größeren Teil aus Deutschland. Die heimische Industrie scheint dem Export nach Rumänien weniger Interesse entgegenzubringen."

— Ueber *Bulgariens Einfuhr von Musikinstrumenten* berichtet die „M.-Instr.-Z.": Den Bedarf an Pianos deckt fast ausschließlich Deutschland und liefert außerdem die Engrosware in kleinen Musikinstrumenten, wie Mund- und Ziehharmonikas, Akkordeons, Geigen, Gitarren usw. Aus Oesterreich kommen bessere Saiteninstrumente, ferner Blech- und Holzblasinstrumente. Automatische Klaviere für elektrischen Betrieb für Kinotheater wurden gleichfalls aus Wien bestellt. Mandolinen und Gitarren werden auch aus Italien eingeführt. Grammophone liefert hauptsächlich Deutschland.

Soziale Maßnahmen.

— Der *Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen* ist trotz dem Kriege eifrig tätig geblieben. Er wendet aber jetzt seine Wohltaten nicht dem Bayreuther Stipendienfonds zu, dem er noch zu den letzten Festspielen mehr als 13 000 Mk. für Stipendien zur Verfügung stellte, sondern allgemein wohl tätigen Zwecken. So hat der Verband 4000 Mk. dem Deutschen Bühnenverein, 8000 Mk. der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger zur Unterstützung durch den Krieg in Not geratener Bühnen-, Chor- und Orchestermitglieder und 1000 Mk. der ähnliche Zwecke verfolgenden Caritaskasse in Bayreuth überwiesen. Die Verwaltung hofft, sie werde dieselben Summen auch im Jahre 1915 spenden können. (N. Z. f. M.)

— Es wird, wie gemeldet wird, die Gründung eines *„Deutschen Konzertvereines"* geplant, der unabhängig von den Agenturen arbeiten will. Ob das gelingen wird? Kommen, wie in diesem Falle, nur 12 Tonkünstler zusammen, so erscheint uns die Sache von vorneherein aussichtslos.

— *Eine deutsch-russische Kriegskreditbank* hat der Verein deutscher Fabrikanten und Exporteure für den Handel mit Rußland, E. V., in Remscheid zu gründen beschlossen. Sie soll eine Beleihung der Forderungen ermöglichen, die deutsche Firmen in Rußland haben, und sich auch die Einziehung der Forderungen angelegen sein lassen.

— Der *Herzog von Braunschweig* hat Befehl gegeben, die kleineren Gehälter, die am 1. Oktober 1914 wie schon vorher die großen Gagen um die Hälfte gekürzt worden waren, wieder voll auszubezahlen.

— Der *Deutsche Musikpädagogische Verband* E. V. hat an die Leiter der Berliner höheren Schulen ein Rundschreiben in dem gleichen Sinne gerichtet, in dem er sich bereits mehrfach an die Tageszeitungen gewendet hat: der Wiederaufnahme des Musikunterrichtes das Wort zu reden. Wie der „Kl.-L." mitteilt, ist ein Erfolg erzielt worden. Vivant sequentes!

* * *

Kuriosa.

— Was wohl *W. Barclay Squire* und *Fuller Maitland* dazu sagen werden, daß die „Morning Post" J. S. Bach als Ungarn entlarvt hat! Beethoven der Belgier — jetzt kommt wohl nächstens Haydn auch wieder als Kroat zu Ehren, wenn nicht gar aus Mozart ein Mister oder Monsieur Mozart (sprich Mosar) wird. . . .

— ***Ein englisches Konzertprogramm.*** Die Londoner „Times" vom 16. Januar 1915 veröffentlichen folgendes Konzertprogramm: Sir Henry J. Wood, Conductor: Overture „Coriolan" v. Beethoven. Gavotte in E for Strings v. Bach. Ballet Music in G („Rosamunde") v. Schubert. Siegfried Idyll v. Wagner. Salomon, Solo Pianist: Rondo Brillante (Piano and Orch.) v. Mendelssohn. Two Minuets (Serenade in D) v. Brahms. Hungarian Rhapsody No. 1 in F v. Liszt. Three Dances („The Little Minister") v. Mackenzie. Overture „Ruy Blas" v. Mendelssohn. — Deutschland, Deutschland über alles! Mit dem Boykott deutscher Musik war es also nichts. Auf diesem Gebiete können uns unsere lieben Vettern nicht „aushungern"!

— Das Musikfest, das vom 15.—20. April zu London in der Queens Hall stattfinden soll, wird aus Bachs, Beethovens und Brahms' Werken bestritten werden. Ja, wenn die Deutschen nichts weiter getan hätten als Musik machen und dichten, wie lieb hätte England sie dann!

— Sir *Edward Elgar* hat vor kurzem, wie die „Vossische Zeitung" meldet, in London ein neues Werk aufgeführt, das sich als politische Tendenzkomposition darstellt und selbstverständlich dem belgischen Könige gewidmet ist. Die Komposition „Carillon" ist die melodramatische Begleitung zu einem Gedichte „Chantons, Belges, chantons" des belgischen Dichters Emil Cammerts, dessen Frau, übrigens eine Tochter der Altistin Marie Brema, das Gedicht bei der Uraufführung rezitierte. Der „Carillon", das Glockenspiel, ist eine besondere Eigentümlichkeit Belgiens, das in Brügge, Gent, Antwerpen, Tournai, Löwen, Mecheln usw. berühmte Spiele mit ungefähr je 40 Glocken besitzt. So kam Elgar auf den Gedanken, seiner Komposition als „basso ostinato" ein derartiges Glockenspielmotiv unterzulegen, welches das gesamte Tonstück durchzieht.

— Höchst bedenklich mutet eine Berliner Meldung an: in den Ostertagen wurde irgendwo in der Reichshauptstadt eine Operette „Hoheit Marie" aufgeführt. Es handelt sich um kein anderes Werk wie die Operette „Hoheit tanzt Walzer", der offenbar mit Rücksicht auf den „Ernst der Zeit" der neue Titel gegeben wurde. Eine widerwärtigere Heuchelei ist kaum denkbar.

* * *

In der **Musikbeilage** zu Heft 14 veröffentlichen wir ein nicht ganz leichtes aber bei gutem Vortrage dankbares Stück der Oldenburger Komponistin *Anna Hegeler* „In der Rosenlaube" und ein *Zingel*sches Lied: „An —", das, warm empfunden und leicht eingehend, bald viele Freunde finden dürfte.

Besprechungen und Anzeigen

Klavierstücke zu zwei Händen.

A. Küßner, op. 2: *Moon-moths*, 3 Melodien. Verlag *Kahnt* (m). Diese 3 Kompositionen eines Amerikaners mögen vielleicht drüben ernst genommen werden, wir müssen sie als allzu schmachtendsüße Zuckerware ablehnen. Druck und Ausstattung ist vornehm, auch Fingersatz ist beigefügt. Relativ am gehaltvollsten ist No. 3.

R. Friml, op. 57: *California*, Suite für Piano 2 M. (*A. P. Schmidt* bezw. *Schott*). Das ist keine Suite im alten Sinn, sondern eine nicht zusammenhängende Folge von dankbaren, flüssigen und klangreichen, wenn auch nicht tiefgehenden Stücken, die wohl musikalische Verdichtungen von Reiseeindrücken in Kalifornien vorstellen. Die Beziehung der Stücke zu den Titeln ist zum Teil ganz lose; No. 1 „Altes Kloster" könnte auch Pastorale heißen, No. 3 statt „Orangeblüten" etwa Süße Träumerei, das „Rosenfest" gleicht einer weichen Barkarole. Die „Roubideux-Vista" ist eine Melodie in der Art der bekannten von Rubinstein, No. 6, „Aus spanischer Zeit", ist ein brillanter Walzer. Nur beim „Wasserfall" könnte man den malerischen Vorwurf erraten; er erinnert in der Art der figurativ ausgeschmückten Wiederholungen an Bendel. Freunde guter Salonmusik kommen hier auf ihre Rechnung, zumal da das 25 Seiten starke Heft nur 2 M. kostet.

G. Hoeberg, op. 7: *Blomster* (Blumen), 9 Stimmungsbilder, Verlag *Hansen*, 2 M. (m.). Der nordische Komponist hat die halbe Botanik in Musik gesetzt und unpoetischerweise den dänischen Namen rechts die richtigen lateinischen Fachnamen gegenübergestellt. Aber nach einigen Akkorden merkt man erfreut, daß es sich um kein Herbarium vertrockneter, etikettierter und klassifizierter Pflanzen handelt, sondern um lebende, blühende und duftende Blumen. Es ist eine Reihe stimmungsvoller, warm und zart empfundener, hie und da ganz origineller, leicht spielbarer Salonstücke, zum Teil mit nordischer Färbung. Manche Titel passen trefflich, z. B. die „Springbalsamine" beginnt mit einem Nonensprung abwärts; in der „Silberpappel" hören wir das Zittern und Wippen der Blätter. Einige Seltsamkeiten, z. B. in No. 5 und No. 7, Schluß, nimmt man gerne in Kauf, vereinigt doch das Ganze eine Menge guter, reizvoller Einfälle auf engem Raum.

Setaccioli: *Composizioni.* 1. Canterellando (trällernd), 2. Melodia cromatica, 3. Lirica, 4. Canzone-Serenata, 5. La trottola (Kreisel), 6. Berceuse à 1—1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen* m.—(s.). Der römische Professor und grimme Kritiker Debussys (Verlag Breitkopf & Härtel) zeigt hier feinen Sinn für Klang und mannigfaltigen Rhythmus, dankbaren Klaviersatz, eine Kunst, pathetisch zu steigern, moderne, bei aller Eleganz doch ernste, vielseitige und unschwer verständliche Einfälle. Der „Kreisel" mag als Doppelgriff- und rhythmische Uebung dienen.

Serpieri: Composizioni. No. 1 An Helene (m.), 2. Der Rabe m.—(s.), 3. Die Glocken m.—(s.) (No. 1—3 nach Gedichten von A. Poe), 4. Barcarola elgiaca (s.), 5. Herbes Leid (m.), 6. Zwiegespräch mit einer Schwalbe (à 1.20—2 M.). Verlag *Carisch & Jänichen.* Abgesehen von No. 1, einem wohllautenden Salonstück und No. 3, einem von Puccini beeinflußten Glockenklangstück erscheinen diese programmatischen Tondichtungen etwas gesucht originell und selbst mit Programm nicht überall leicht verständlich. Der Autor meint es sehr ernst, erstrebt Bedeutendes, oft aber hat man den Eindruck, die Gedanken sollten formensicherer, strenger oder reicher entwickelt werden. Der Satz ist hie und da unnötig kompliziert. Die Wirkung entspricht nicht dem vom Komponisten Erstrebten und der aufgewandten Mühe.

Il pianista italiano, eine Sammlung von Stücken moderner italienischer Meister. Verlag *Carisch & Jänichen.* 3 Bände à 3 M. Je 60 Seiten (m.). Die 3 Hefte tragen die Farben weiß, rot und grün, ergeben also, im Schaufenster nebeneinandergelegt, die italienischen Landesfarben. Wir haben da ein Sammelwerk vor uns, das bestimmt und geeignet ist, den längere Zeit bestrittenen Ruf Italiens als der Heimat tüchtiger Pianofortekomponisten wieder herzustellen. (An erfolgreichen Opernkomponisten hatte ja Italien nie Mangel.) Wenn auch die älteren Meister wie Martucci, Scontrino und Frugatta nur mit kleineren und unbedeutenden Werken vertreten sind, ist die Sammlung doch wertvoll und gehaltreich und zeigt deutlich die wiedererwachende und aufblühende Pflege der Komposition für Klavier. Die hier vereinigten Stücke gehören vorwiegend dem leichteren und unterhaltenden Stil des Salon- oder Charakterstücks an und hier kommt den Italienern der angeborene Formensinn, die Glut des Empfindens und die jahrhundertealte Melodie und packenden Rhythmus pflegende Tradition zu statten. Wo ernste Töne angeschlagen werden, glauben wir öfters deutschen Einfluß zu verspüren, wo aber Grazie und Frohsinn ihr leichtes Szepter schwingen, wo Pathos und Leidenschaft aufstehen, oder die leuchtenden Farben bewegten Volkslebens wiedergegeben werden, da finden wir, daß die Komponisten ihr innerstes Wesen in natürlicher, überzeugender und liebenswürdiger Weise und gewandter Form aussprechen. Der Inhalt ist der denkbar vielseitigste nach Gedanken, Stimmung, Form, Spielarten und Rhythmen. Vom „Modernismus" ist kaum einer „angekränkelt", doch herrscht im Gebrauch der Chromatik und in der Modulation natürlich größere Freiheit als früher. Zu den Perlen des I. Heftes zählen Bossis „Canzone" und „Caresses", Frontinis „En songe" und „Menuett No. 2", Marescalchis „Duettino", Setacciolis „Canzone-Serenata", Tarenghis „Chant d'amour". Rossis „Notturnino" ist im Mittelsatz ein Beispiel mißlungenen Originalitäts- und Modernitätsstrebens.

Aus dem II. Heft heben wir hervor: Del Valle de Paz' „Impromptu", de Senas „Pomponette", Frontinis „Sérénade arabe", Ricci-Signorinis „Arietta", Russis „Impromptu", Tarenghis „Chanson joyeuse" und „Retour du paysan". Jole Gasparinis „Pizzikato" ist hoffentlich humoristisch, als Schilderung ausgelassenen Volkstreibens gemeint, sonst dürfte das Stück als zu ordinär nicht in dieser Sammlung vornehmer Kunst stehen.

Im III. Heft gefielen uns am besten: Bossis „Chitarrata", Frontinis „Souvenir de Chopin", Gerosas „Berceuse", Ravanellos „Gavotte", Robelts „Affliction", Tarenghis „Calvalcade" und „Bagatelle". Die meisten Nummern sind auch einzeln zu haben. Angesichts dieser schönen, reichhaltigen und billigen Albums können sich Klavierlehrer und -schüler nicht mehr über den Mangel an guter und gefälliger mittelschwerer Klaviermusik beklagen. *C. Kn.*

Neue Bücher über Musik.

M. Steinitzer: *Richard Strauß in seiner Zeit*, aus der Sammlung „Kleine Musikerbiographien", geb. 1 M. (Verlag Breitkopf & Härtel.) Der Verfasser der verdienstvollen ersten großen Strauß-Biographie hat in diesem hübschen Bändchen, das weniger für den Fachmann als für die weiteren Kreise der Musikfreunde bestimmt ist, die Resultate seiner eingehenden Beschäftigung mit Straußens Leben und Schaffen zusammengedrängt. Unsere Leser kennen den Gedankenreichtum und die flotte Schreibweise Steinitzers aus seinen Büchern und aus manchen Beiträgen, die in dieser Zeitung erschienen; sie werden sich an seiner Hand gern auch in dieses von ihm allseitig beherrschte Thema einführen lassen. Einem fast zu kurzen Lebensabrisse läßt der Autor den Hauptteil folgen, die eingehendere Schilderung der inneren kompositorischen Entwicklung seines Helden, der aus einem Klassizisten und liebenswürdigen Liederkomponisten in immer selbständigerem und kühnerem Vorwärtsschreiten zum großen Neuerer, zum genialen Meister der symphonischen Dichtung und zum modernen Musikdramatiker, dem Erben Richard Wagners (nur auf eigene Weise und eigenem Gebiet), wurde. Dabei nützt Steinitzer die Gelegenheit zur lebendigen Schilderung der musikalischen Verhältnisse der 80er und 90er Jahre, zur Beleuchtung des Verhältnisses Straußens zu Wagner, zur Erörterung der Frage der Programmusik und vieler anderer unsere Zeit bewegender Probleme, so daß der Gedankeninhalt weit über den speziellen Vorwurf hinausgreift. Neben der Beherrschung des Stoffes und der knappen, aber stilistisch guten Fassung berührt uns die Abgeklärtheit der Stellung, die Wärme und Ehrlichkeit der Gesinnung des Autors wohltuend. Im Anhang ist der Vortrag abgedruckt, den Steinitzer in der Matinee im neuen Kgl. Hoftheater zu Stuttgart anläßlich der Strauß-Festwoche 1912 hielt. Er behandelt da Strauß als Persönlichkeit, bekämpft die philiströsen Anschauungen über unsern größten zeitgenössischen Tondichter, vor allem die irrige Meinung, als schriebe Strauß nur für die Masse, für das Sensationsbedürfnis des Tages und den bloßen äußeren Effekt. Positiv schildert er Richard II. als ungewöhnlich stark empfindenden Künstler, der seine großartigen und große Anforderungen an Ausführende und Hörer stellenden Werke gerade so schreiben muß, wie sie sind; der unbeirrt seinen Weg schreitet, immer neue Gebiete erobert, als ethisch festen Charakter, der einer guten Sache und seinen Freunden Treue hält, das Interesse der Kunst und ihrer Diener zu wahren sucht. Die zum Schluß beigefügten Zeitangaben und das Verzeichnis seiner Werke geben einen klaren Ueberblick über sein Leben und Schaffen, ersparen uns die Mühe, sie selbst anzulegen und geben eine zweite Biographie „in nuce". *C. Kn.*

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 10. April, Ausgabe dieses Heftes am 22. April, des nächsten Heftes am 6. Mai.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Dr. *Wilibald Nagel* in Stuttgart. — Druck u. Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 15

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Richard Wagner und die Pariser Chronisten.

Von Dr. PAUL RIESENFELD (Breslau).

Der Pariser Arzt und Schriftsteller A. de Gasperini, der Verfasser des wertvollen Wagner-Buches „La nouvelle Allemagne musicale" (Paris 1866), gab seinem Freunde und Patienten Richard Wagner Gelegenheit zur Verteidigung gegen die ungerechten, törichten Angriffe von Pariser Chronisten, Mitarbeitern des „Figaro", der „Revue des deux mondes" und des „Siècle". Die bequemste Möglichkeit der Abwehr bot sich in der Wochenschrift „L'Europe artiste", denn zu ihr hatte Gasperini sehr gute Beziehungen, und außerdem war gerade sie schon manchesmal mit Wohlwollen und Verständnis für Wagner eingetreten. Am 13. November 1859 kündigte die „Europe artiste" Gasperinis Aufsatz an, eine Apologie Wagners, in dessen Namen (en son nom) la protestation est envoyé. Eine Woche später erschien dieser „article très intéressant", den gewiß auch Leser der Gegenwart für sehr beachtenswert, zum mindesten für einen lehrreichen Beitrag zur Kulturgeschichte der Kunstkritik halten werden. Er ist gewissermaßen der breite, wuchtig geschwungene Rahmen zu dem Bilde Wagners als des Verteidigers der eigenen Ehre, insofern als Wagners Erklärung, eine Art Selbstporträt in schlichter Skizze, in der Mitte steht und von des Freundes beredten Worten ringsum kräftig geschützt und gestützt wird. In dem Satze „Wagner a cru de son devoir de protester, et c'est en son nom que nous le faisons aujourd'hui" ergibt sich aus den hervorgehobenen Worten abermals, daß Wagner, in der Defensive stehend, nur den Kampfesplan entwarf, Gasperini aber die Ausführung und dadurch die Offensive übernahm. Das zwingt uns zur Bejahung der Frage Glasenapps (Das Leben Richard Wagners II, 2 S. 232): „Vielleicht war das ganze Schriftstück auch nicht eigenhändig von Wagner, sondern in seinem Auftrage etwa von Gasperini abgefaßt?" Nur aus dieser Tatsache und nicht, wie Glasenapp meint, aus einer Ungenauigkeit in der von den „Signalen" am 8. Dezember 1859 veröffentlichten deutschen Uebersetzung erklärt sich der unverständliche Satz: „Ich habe in der Fremde zwei Opern (?) komponiert, deren (?) eine, Lohengrin, in Deutschland mit Erfolg aufgeführt wird". Diese Worte entsprechen genau dem französischen Original: „J'ai composé, à l'étranger, deux opéras, dont l'un, le Lohengrin, se joue en Allemagne avec succès". Man muß eben daran denken, daß die Kundgebung nicht unmittelbar durch Wagner, sondern erst durch die Vermittlung Gasperinis, der seinen deutschen Schützling mißverstanden haben dürfte, an die Oeffentlichkeit gelangt ist. Der kurze Protest Wagners ist bisher nur von den „Signalen", drei Wochen nach seinem Erscheinen, und im 4. Buche der Biographie Glasenapps, in dem Kapitel „Erste Pariser Anknüpfungen", deutsch wiedergegeben worden; aber den bemerkenswerten ganzen Aufsatz von Gasperini hat in 55 Jahren niemand wieder zu unserer Kenntnis gebracht. Ich habe ihn nach einer Anregung durch den Wagner-Biographen Professor *Max Koch* in der Pariser Nationalbibliothek mit Erfolg gesucht und in französischer Urschrift dem Wagner-Jahrbuch (Herausgeber: L. Frankenstein) überlassen. Meine Uebersetzung in diesen Spalten ist die erste Verdeutschung des für Wagners Pariser Leidenszeit sehr wichtigen Zeugnisses.

L'Europe Artiste, 8. Jahrgang Nr. 46.
Sonntag 13. Nov. 1859. Allgemeine Theater-, Musik-, Literatur- und Kunstzeitschrift in Frankreich und im Auslande.

Richard Wagner und die Pariser Chronisten.

Unter diesem Titel übergibt uns Herr A. v. Gasperini, unser Mitarbeiter und Freund, einen sehr beachtenswerten Artikel, der aber zu spät bei uns eingetroffen ist, als daß er noch in der heutigen Nummer hätte erscheinen können. Herr v. Gasperini antwortet auf die vernunftwidrigen Angriffe, deren Opfer Herr Wagner ist, grundlose, ungehörige und ganz unberechtigte Angriffe; die sich zugleich gegen den Menschen und gegen den Künstler richten. Erstens ist Herr Wagner ein hervorragender Musiker und zweitens kam er als Verbannter nach Frankreich, um hier die Gastfreundschaft zu finden, die Deutschland ihm verweigert; diese beiden Eigenschaften geben ihm das Recht auf die Beachtung aller gebildeten Geister, und darum werden wir dem Einspruch, der uns in seinem Namen zugeht, die Spalten der nächsten Nummer öffnen.

(Nr. 47, 20. Nov.)

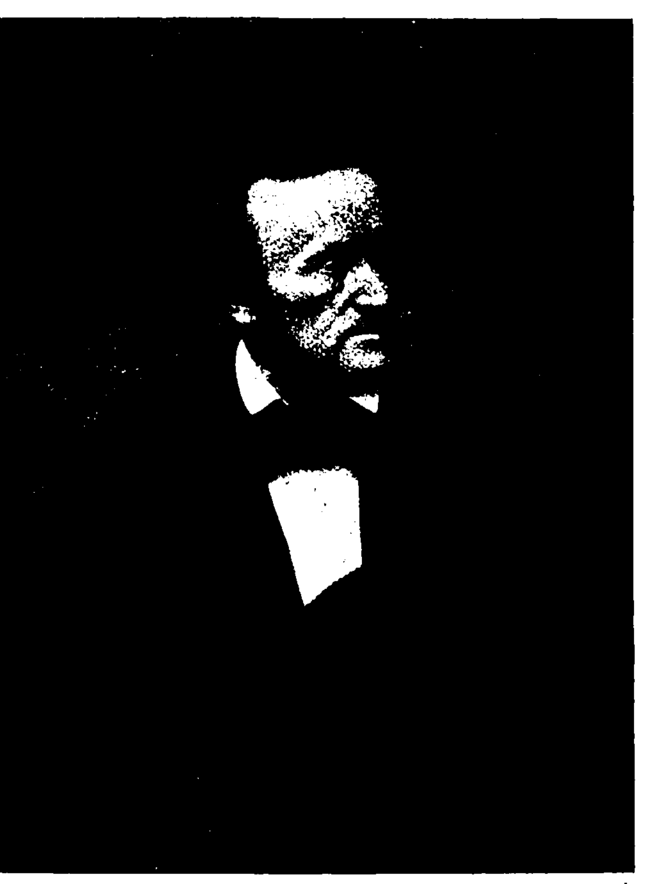
Richard Wagner und die Pariser Chronisten.

Es ist wahrlich ein peinliches Schauspiel, zu sehen, wie die Kritik, die sich der Höhe ihrer Aufgabe besser bewußt sein sollte, fortwährend all ihre Würde und alles Taktgefühl vergißt. Richard Wagner ist seit ungefähr zwei Monaten in Paris; er macht weder Reklame noch Aufsehen, und doch ereifern sich allenthalben die Chronisten und gewisse Kritiker gegen ihn und verfolgen ihn mit leidenschaftlichen Angriffen. Die „Revue des deux mondes" hatte die Ankunft des berühmten Musikers an-

gekündigt, desselben, den sie bei mancher Gelegenheit als Barbaren und Bilderstürmer behandelt hatte. Nun tritt auch der Figaro in Kampfstellung. Es sind die Herren Paul d'Ivoi und Jouvin, die gegen den Schöpfer des Tannhäuser ihre Blitze schleudern. Schon hat sich der „Siècle“ aus mehreren Anlässen gegen den deutschen Meister erklärt. Kurz: obwohl Herr Wagner dem Pariser Publikum ganz unbekannt ist, hat jeder Steine auf ihn werfen wollen, und mit Ausnahme weniger Zeitungen ist das Toben, wie man wohl sagen könnte, allgemein gewesen.

Der Verfasser des Lohengrin hat zu seinem Leidwesen die Entstehung dieser Partei der Verleumder mitansehen können, in dem Bewußtsein, denen gänzlich unbekannt zu sein, die ihn am heftigsten angriffen: das ist zwar das Recht der Kritik, selbst wenn sie kindlich unbefangen eingesteht, nicht einmal die Anfangsgründe dessen, wovon sie sprechen will, zu kennen. Doch wenn sie von dem Musiker zu dem Menschen überspringt, um seine Handlungen zu entstellen, um ihm Absichten unterzuschieben, die er niemals gehabt hat, so muß er pflichtgemäß sich dagegen verwahren, und in seinem Namen tun wir das heute. Herr Paul d'Ivoi hat über den „Lohengrin“ den abenteuerlichsten Bericht erstattet. Richard Wagner durfte kein Gegenstand für das Gespöttel eines Mannes von Bildung sein; dennoch hat sich ihm der Figaro in der Ausgabe vom 6. November jenseits der Grenze zulässiger Kritik gezeigt. Er bittet darum, das näher ausführen zu dürfen:

„Herr Wagner“, sagt der Figaro, „läßt sich den Messias der Zukunftsmusik nennen. Er ist der Marat der Musik, deren Robespierre H. Berlioz ist;“ hieraus schließt der Verfasser des Artikels, daß diese beiden Männer sich von ganzem Herzen abgeneigt sind. „Seine musikalische Phrase wickelt sich ab wie ein Makkaroni, der sich einem langen Faden gleich ausdehnen läßt, ohne abzureißen; .... es ist ein klebriger Sprechgesang. Schließlich soll es Herr Wagner gut verstanden haben, seinen Anhängern Sand in die Augen zu streuen, und vielleicht hat er nur so viel Spektakel gemacht, um die Maulaffen anzulocken.“ Es folgen wenig schmeichelhafte Vergleiche zwischen dem messianischen Gaukler und den auf offener Straße tätigen Marktschreiern: Herr Wagner ist ein Künstler, der es sehr eilig hat ans Ziel zu kommen und sich dazu von Mengin ins Schlepptau nehmen läßt.



RICHARD WAGNER. Paris 1861.
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

Auf diese für den Menschen und den Künstler in gleicher Weise erniedrigenden Anwürfe erwidert Richard Wagner folgendes: „Seit elf Jahren bin ich aus dem Königreich Sachsen und folglich aus ganz Deutschland verbannt. Ich habe im Auslande zwei Opern komponiert, deren eine, Lohengrin, in Deutschland mit Erfolg aufgeführt wird, doch ich habe sie aus Mangel an einem Orchester niemals gehört. Ich bin nach Frankreich gekommen, um hier, wenn es möglich ist, meine Musik aufführen zu lassen und sie zur Kenntnis einiger Freunde zu bringen. Ich vermeide den Lärm und rufe keine Reklame zu Hilfe. Ich bin ein Fremdling hier, ich bin geächtet; ich habe auf Gastfreundschaft, auf gute Aufnahme bei den Franzosen gerechnet. Man nennt mich Marat; aber meine Musik hat keine so revolutionären Bestrebungen, wie man es zu behaupten beliebt; denn der König selbst, der mich des Landes verwiesen hat, läßt meine Opern in seiner Hauptstadt aufführen, und er geruht ihnen Beifall zu schenken. Möchte doch die französische Presse gefälligst abwarten: vielleicht wird sie mich dann anders beurteilen können als nach den Aufsätzen deutscher Zeitungen; ich bitte sie also nur um Unparteilichkeit.“

Ist es uns erlaubt, diesem schlichten Einspruch einige Worte beizufügen? Wir finden diese plötzliche Heftigkeit gegen einen Mann, der dem Publikum nicht einmal dem Namen nach bekannt ist, unerklärlich. Diese allgemeine Parteilichkeit ist unwürdig der französischen Kritik. Es scheint in der Tat, als ob die Kritiker sich desto mehr bemühten, die Kunst zu verkleinern und zu hemmen, je mehr sie an Bedeutung gewinnt und je lauter sie ihre rühmliche Sendung betont. Herr Jouvin ist sicher ein gebildeter Mann; er gilt für einen unparteiischen Kritiker; warum greift er, wenn er sich sogar für unfähig erklärt, den Namen der Oper zu schreiben, von der er spricht, ihren Verfasser mit einer solchen Schärfe der Sprache an, die wir an ihm nicht gewöhnt sind? Wir haben in den „makkaronischen“ Vergleichen, in denen er gefährlich herumspringt, Herrn Jouvins gewöhnlichen Stil nicht wieder erkannt. Um die wichtigen Fragen, die er im Vorbeigehen aufwirft, zu behandeln, genügt es nicht, ein geschickter Schriftsteller zu sein. Die Rolle der Melodie in der Oper könnte ganz anders sein als die, welche man ihr bis jetzt gegeben hat, ohne daß die Neuerer Bilderstürmer oder Parteigänger der „klebrigen Melodie“ zu sein brauchten. Herr Blaze de Bury hat unlängst mit Bezug hierauf in der „Revue des deux mondes“ einen interessanten Artikel veröffentlicht, in dem wir einen ganz anderen Geist wahrgenommen haben als den, der ihn für gewöhnlich beseelt. Es gibt jetzt in Paris einen Wiederausbruch der Rossini-Sucht; alle Zeitungen geraten um die Wette in Entzücken vor der Pracht der Semiramis. Der Zeitpunkt scheint also schlecht gewählt zu sein für den Verfasser des Tannhäuser; jedoch wir sind noch gar nicht so weit von der Zeit entfernt, wo ein berühmter Komponist von denselben Leuten, die ihm seitdem höchst leidenschaftlich Weihrauch streuen, ebenfalls wie ein Bilderstürmer behandelt wurde, und dieses Beispiel gibt uns wieder Mut. Wir glauben an den Erfolg der Musik Wagners; wir nennen ihn zwar nicht den Messias der Zukunftsmusik — und er selbst weist diese lächerliche Bezeichnung zurück — aber wir finden in seinen Werken das Erkennungsmal des Genies: die Einheitlichkeit. *A. de Gasperini.*

* * *

Dieser energischen und doch eleganten Abwehr seien noch ein paar Sätze hinzugefügt. Die Worte „Barbar“

und „Bilderstürmer", die sich Wagner von Pariser Journalisten gefallen lassen mußte, werden gerade jetzt wieder von französischen Zeitungen gegen Wagners Landsleute gerichtet. Die Ausdrücke der Ungastlichkeit, Verfolgung und Schmähsucht, unter denen Wagner in Paris zu leiden hatte, sind auch heutzutage in der Boulevardpresse sehr beliebt, wenn das Thema „Deutsche Kultur und Kunst" behandelt wird.

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Nölck, A., op. 9: Caprice 1 (s.). André, 1.80 M.
— op. 10: Caprice 2 (s.). André, 2.60 M.
Launige, sprühende, wenn auch nicht bedeutende Stücke, die aber bei entsprechender Ausführung zünden.
— op. 11: 2 Andantes (m.). André, 3.20 M.
Gesangvolle, nicht besonders eigenartige, aber gut gesetzte Stücke. Schöne Innigkeit der Melodieführung zeichnet sie aus. Im ersten Stück wird die C-Saite gegen Ende nach *b* herabgestimmt und dadurch eine schöne Wirkung ähnlich wie in Schumanns Klavierquartett erzielt.
— op. 29: Bourrée (m.). Rahter.
Ein gut klingendes Stück.
— op. 33: Prinzessin Ilse (ms.). Rahter.
Ein wirkungsvolles, launig lebendiges Vortragsstück.
Offenbach, J., op. 24: Musette (m.). Schlesinger, 2 M.
Eine hübsche Kleinigkeit des bekannten Operettenkomponisten, der ursprünglich Violoncellist war.
— op. 25: Deux âmes au ciel (ms.). André, 1.25 M.
Pantschenko, C., op. 38: Canzonetta und Sonnet (l.—m.). Jurgenson, 1 M.
Sehr feine Musik. In der Canzonetta ist die Klavierstimme reichlich überladen und erdrückt die Gesamtwirkung etwas. Das Sonett gewinnt durch den Reiz des $^5/_8$-Taktes, ist aber auch mit einer zu dicken, stellenweise zweisystemigen Klavierstimme versehen.
Parodi, L., op. 44: Berceuse mit Orgel (l.). Kahnt, 1 M.
Ein einfaches, gut klingendes Werk, welches an die Feinheit der Begleitung, besonders in der linken Hand, gewisse Anforderungen stellt, für das Violoncello jedoch ohne Schwierigkeiten ist.
Perger, R. v., op. 5: 4 Stücke (s.). Brockhaus, 3 M.
Hübsche, aber nicht gerade bedeutende Charakterstücke einfacher Form.
— op. 21: Serenade (s.). 6 M.
Piatti, A., op. 4: Passetemps sentimental. 2.75 M.
— op. 6: Mazurka sentimentale. 2.75 M.
— op. 8: Airs baskyrs. Scherzo (ss.). Schott, 3.50 M.
Burleskes Stück von virtuoser Wirkung. Nur für vortrefflichste Spieler erreichbar.
— op. 19: Siciliana (s.). 2.25 M.
— op. 23: Tarantelle. 3 M.
— Supplication (mit Orchester). Brockhaus, 1.75 M.
Einfach schöner getragener Satz.
— Fantasia romantica mit Orchester (ss.). Schlesinger, 4 M.
Virtuoses, bei guter Ausführung dankbares Stück.
— Serenade von F. Schubert (s.). Rózsavölgyi, 80 Pf.
Eine freie Uebertragung des schönen Ständchens von Schubert in der Art der Lisztschen Bearbeitung für Klavier.
Pirani, E., op. 58: Gebet ohne Worte mit Orgel (m.). 1.50 M.
Edel und vornehm.
Poenitz, F., op. 72: Adagio mit Orgel (m.). Harmoniumverlag, 1.50 M.
Weihevolles Stück.
Popper, D.: D. Popper ist einer der erfindungsreichsten und anregendsten Tonsetzer für das Violoncell. Alles klingt, und fast alles ist besonders geistreich bei ihm. Weniger Tiefe, als vielmehr sinnlicher Wohllaut, Stimmung, prächtige Instrumentation, ausgezeichnete Klavierstimmen. Unerreichte Grazie des Ausdrucks verbindet er mit großer Wärme der Empfindung. Harmonische Feinheiten lassen ein und denselben Gedanken immer wieder neu erscheinen. Dem Violoncello hat er so zuliebe geschrieben, wie Chopin dem Klavier und Sarasate der Geige.
Popper, D., op. 3: 6 Charakterstücke. Senff, 4.50 M.
Jedes Stück ein Meisterwerk. Darunter der bekannte „Arlequin".
— op. 5: Romanze. 2 M.
— op. 10: Sarabande und Gavotte I (ms.). André, 1.80 M.
In altem Stile gehaltene edle Musik.
— op. 11: 3 Stücke (s.): Humoreske, Widmung und Mazurka. Senff, 3.50 M.; Simrock, Volksausgabe 2.50 M.
Ueberaus stimmungsvoll. Von großer Wirkung mit prachtvollen Steigerungen und melodischem Fluß ist die Widmung.
— op. 12: Mazurka (s.). Hofmeister, 3 M.
Feuriges, wirkungsvolles Stück.
— op. 14: Polonaise (ss.). Senff, 2 M.; Simrock, Volksausgabe 1.25 M.; Universal-Edition, 1.25 M.
Ueberaus prächtig, glanzvoll-ritterlich.
— op. 18: Serenade orientale (s.). Senff, 2 M.
Sehr eigenartiges, schönes Stück.
— op. 22: Nocturne (s.). Hofmeister, 2.50 M.
Schlicht, sinnig-melodiös und klangschön.
— op. 23: Gavotte II (s.). Hofmeister, 3 M.
Sehr hübsches Stück, prickelnd und höchst lebendig. Viel gespielt.
— op. 32: Nocturne und Mazurka (s.). Rahter, 4 M.
Das Nocturne ist anmutend melodisch gestaltet und mit feinen duftigen Verzierungen ausgeschmückt. Warm und innig. Die Mazurka ist weniger äußerlich wirksam als fein und stimmungsvoll empfunden.
— op. 27: Gavotte III. 1.50 M.
— op. 28: Polonaise. Hofmeister, 5 M.
— op. 33: Tarantelle (s.). Rahter, 4 M.
Aeußerst glänzendes, wirksames Stück.
— op. 38: Barcarole. Hofmeister, 4 M.
Dankbar und flüssig.
— op. 39: Elfentanz (ss.). Rahter, 4.50 M.
Ein in höchster Lage zu spielendes, reizendes Stück, das seines Erfolges dann sicher ist, wenn es glockenrein gespielt wird, was nur ausgezeichnete Spieler können.
— op. 47: Nocturne IV (s.). Rahter, 2.80 M.
Die ausdrucksvolle Melodie wird von einer einfachen, harmonisch aber gut ausgestalteten Begleitung schön getragen.
— op. 48: Menuetto. André, 2.50 M.
Ein sehr feines Stück, in dem der Rokokoton ausgezeichnet getroffen ist.
— op. 50: Suite. Im Walde mit Orchester (s.). Rahter, 8 M.
Schön musikalisch bei höchst dankbarem Satz für das Violoncello. Geheimnisvoll rauscht es beim „Eintritt", dann begegnen uns neckische „Gnomen" im „Tanze", es folgt eine stimmungsvolle „Andacht", darauf ein zierlich anmutiger „Reigen" und ein melodiös gesetzter Satz „Herbstblume". Schließlich die frisch-freudige „Heimkehr".
— op. 51: Mazurka IV (m.). André, 2 M.
Voll Kraft und Feuer. Nicht so gewählt wie manche anderen Stücke von Popper.
— op. 52: Feuillet d'Album (ms.).
Eine einfache, zu Herzen gehende Melodie.
Mazurka fantastique (s.). Rahter, 5.30 M.
Zierliches, durchsichtig gesetztes Stück von feiner, mehr innerlicher Wirkung.
— op. 54: Spanische Tänze (s.). Rahter, 15 M.
Charakterstücke voll Feuer, Geist und Leben. Das

wirkungsvollste ist wohl der Spanische Karneval, höchst launig „Zur Gitarre“ und sehr graziös „Vito“.

Popper, D., op. 55: Spinnlied und Jagdstück (s.). Rahter, 7 M

Feine, wirkungsvolle Stücke. Das Jagdstück ist eine Doppelgriffstudie.

— op. 57: Tarantelle IV (s.). Rahter, 5 M.

Sehr dankbar und feurig mit schönem Aufschwung zum Schluß.

— op. 60: Walzersuite (s.). Rahter, 5 M.

Enthält schöne gesangliche und ebenso leichtflüssige Verzierungsstellen; es sucht seinesgleichen an Feinheit.

— op. 62: 3 Stücke (m.—s.). Senff, 2 M.

Sehr feine, kleine Vortragsstücke. Darin das wunderhübsche französische Dorflied.

— op. 64: 3 Stücke (msm.). Rahter, 11 M.

Schlichtere, aber gleichfalls sehr hübsche Stücke.

— op. 65: 3 Stücke (s.). Hofmeister, 7.50 M.

Hierin steht ein wundervolles Adagio von schönstem musikalischem Aufbau und prachtvoller Wirkung, ein sehr ansprechendes gefälliges Menuett und eine prächtige Polonaise.

— op. 67: Largo und Gavotte IV (l.). Hofmeister, 5 M.

Musikalisch vornehme Stücke. Das Largo ist herrlich.

— op. 68: Ungarische Rhapsodie (ss.). Hofmeister, 5 M.

Ein glänzendes, feuriges Stück über bekannte ungarische Melodien. So anstrengend es auch ist, so lohnt es doch sehr die aufgewandte Mühe.

— op. 69: Suite (s.—ss.). Peters, 3 M.

Enthält neben schwungvollen Ecksätzen voll prächtiger Erfindung ein reizendes Menuett und einen sehr fesselnden langsamen Satz.

— op. 70: 3 Stücke (s.—ss.). Senff, 3 M.

In der Dämmerung, Im Sonnenschein, Ballettszene. Des Meisters der kleinen Form würdige Stücke voller Erfindung und Fluß. Klavierstimme wie immer ausgezeichnet.

— op. 71: Schottische Fantasie mit Orchester (ss.). 7.50 M.

Sehr schwungvolles, geistreich gesetztes Werk über Volksthemen.

Radecke, R., op. 7: 3 Fantasiestücke. Kistner, 3 M.

Sinnige Stücke, im Geiste Schumanns gehalten. Leider sind sie, obgleich sie geschmackbildend und veredelnd wirken und für das Haus wie gemacht sind, viel zu wenig bekannt. Statt dessen werden bis zum Ueberdrusse Uebertragungen beliebter Lieder und Klavierstücke der bekannten Meister gespielt, die doch am besten in der vom Komponisten gewünschten Urform klingen.

Radecki, C. v., op. 2: Kleine Liebesgeschichten (ms.). 2.50 M.

— op. 20: Suite sérieuse mit Orgel (m.). 1.50 M.

Raff, J., op. 59: Duo (s.), herausg. von Schröder. Schuberth, 5 M.

Das Werk ist nicht gerade von schöpferischer Phantasie durchdrungen, aber nicht ohne Geist und bei guter Ausführung der nicht leichten Stimmen klangvoll und fesselnd.

— op. 86: 2 Fantasiestücke (m.). Rieter-Biedermann, 5 M.

Charakterstücke, gut gesetzt, ohne Besonderes zu sagen.

— op. 182: Zwei Romanzen (l.) Siegel, 4.25 M.

Geistvolle, aber nicht gerade blühende Musik.

Reger, M., op. 76: Schlichte Weisen, Romanze. Breitkopf & Härtel 1 M.

Innig, leicht zugänglich und volkstümlich.

Reinecke, C., op. 146: Drei Stücke (s.—m.): Arioso, Gavotte, Scherzo. Breitkopf & Härtel. 4 M. (Desgl. V.-A. 3 M.)

Edel und feinsinnig, aber nicht leicht in der Ausführung, ganz abgesehen von der technischen Schwierigkeit.

(Fortsetzung folgt.)

Die Orgel im Dom zu Leitmeritz in Böhmen.

Der Dom zu Leitmeritz in Böhmen hat in der ersten Hälfte des verflossenen Jahres eine neue Orgel aus der Orgelbauanstalt von Heinrich Schiffner in Prag-Smichow erhalten. Mit dem Baue dieses prächtigen Werkes hat die Firma Heinr. Schiffner bewiesen, daß ihr Unternehmen auf der Höhe der Zeit steht und daß sie auch den höchsten Anforderungen, die man heute an die Orgelbautechnik stellt, gerecht werden kann. Es mag dabei hervorgehoben werden, daß das alte Barockgehäuse der früheren Domorgel erhalten bleiben mußte, wodurch die Firma gezwungen war, die Aufstellung der neuen Orgel den vorgeschriebenen Raumverhältnissen trotz der größeren Dimensionen des Werkes anzupassen, und das ist ihr auch in vorzüglicher Weise gelungen. Das neue Schiffnersche Werk zählt auf 3 Manualen und Pedal 47 klingende Register nach folgender Disposition:

I. Manual (56 Tasten).

1. Bourdon 16′	8. Flöte 4′
2. Prinzipal 8′	9. Fugara 4′
3. Gamba 8′	10. Doublette 2²/₃′
4. Hohlflöte 8′	11. Kornett 3fach
5. Gedeckt 8′	12. Mixtur 4—5fach
6. Dulcian 8′	13. Trompete 8′
7. Oktav 4′	14. Clairon 4′

II. Manual (56 Tasten).

15. Quintatön 16′	21. Oktav 4′
16. Prinzipal 8′	22. Flöte 4′
17. Fugara 8′	23. Waldflöte 2′
18. Konzertflöte 8′	24. Mixtur 4fach
19. Gedeckt 8′	25. Klarinette 8′
20. Salicional 8′	

III. Manual (56 Tasten).

26. Salizet 16′	33. Traversflöte 4′
27. Flötenprinzipal 8′	34. Pikkolo 2′
28. Flöte 8′	35. Progression 3—4fach
29. Lieblich Gedeckt 8′	36. Fagott 16′
30. Aeoline 8′	37. Oboe 8′
31. Vox coelestis 8′	38. Clairon 4′.
32. Gemshorn 4′	

Pedal (30 Tasten).

39. Prinzipal 16′	44. Quintbaß 10²/₃′
40. Violon 16′	45. Cello 8′
41. Subbaß 16′	46. Posaune 16′
42. Salizetbaß 16′	47. Trompete 8′.
43. Zart Gedeckt 16′	

Spielbehelfe.

Manualkoppeln	Handregister ab
II zu I	Leerlauf Manual I.
III zu I	Zungen-Einschaltung
III zu II	3 freie Kombinationen
Pedalkoppel I., II., III.	General-Crescendo Decresc.
Suboktavkoppel III zu II	Automatische Pedalunschaltung für I., II., III. Manual
Superoktavkoppel III zu II	
Superoktavkoppel II zu I	
Crescendo-Einschaltung	Generalkoppel.

Jalousieschweller II. und III. Manual. Feste Kombinationen: pp., p., mf., f., ff., Tutti, O.

Durch besondere Vorrichtungen an den Windladen sind mittels Kombination noch weitere 18 Stimmen gewonnen worden (Quint, Terz, Septime usw.), die selbständig nicht registrierbar, nur auf das Tutti und den Rollschweller wirken.

Die Pedalregistratur ist dreifach vorhanden, die automatische Pedalumschaltung kann durch einen einfachen Druck momentan unwirksam gemacht werden, in welchem Falle dann jedes Manual mit der üblichen Pedalregistratur spielbar ist.

Hinter dem Sitz des Organisten befindet sich ein Regulierapparat für die gesamte pneumatische Spiel- und Registeranlage der Orgel, ferner die Crescendowalze und dreifache freie Kombination für sämtliche klingende Register und Koppelungen mit separater Signatur.

Der Spieltisch, durch diese Anlage bedeutend entlastet, bietet daher dem Organisten im Gegensatz zu den heute gebräuchlichen modernen Spieltischanlagen größerer Werke wohltuende und sehr bequeme Uebersicht.

Das Gebläse hat elektrischen Antrieb, und zwar Hochdruckventilator direkt gekuppelt mit 2 PS. *(Zeitschr. f. Instrumentenbau. Hersg. von P. de Wit in Leipzig, 35. Jahrg. No. 19.)*



Ein neuer Weg zu Bach.

Es dürfte heutzutage keinen gebildeten Musiker geben, der nicht durch Bach gegangen wäre, keinen Klavierpädagogen, der nicht von der Unübertrefflichkeit der Bachschen Klavierwerke überzeugt wäre. „Bachs Klavierwerke sind bis zum heutigen Tage die Grundlage alles wahrhaft kunstmäßigen Klavierspiels geblieben; in ihnen gipfelt nicht nur die ganze ältere Klaviermusik, sondern mit ihnen hat Bach auch das Mittel für jede fernere Entwicklung in solchem Umfange dargeboten, daß überhaupt alles Klavierspiel, soweit es echte Kunst bleibt, sich auf ihn zurückbezieht. Diese Werke, das „Wohltemperierte Klavier" an der Spitze, bilden bis heute noch den festen Damm, an welchem sich die trüben Fluten des modernen Virtuosentums machtlos brechen" (A. v. Dommer, Musikgeschichte).

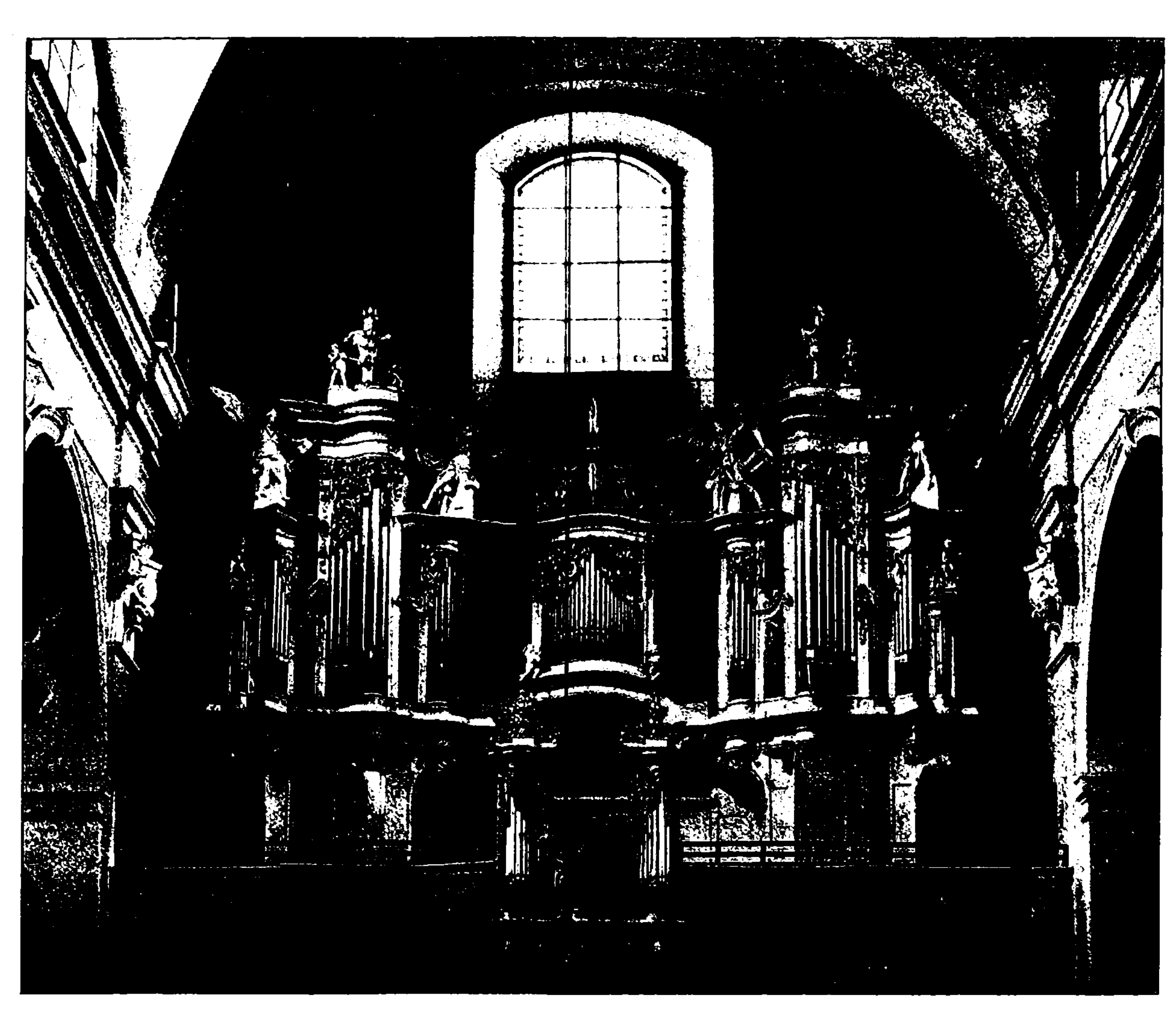
Wenn heutzutage viele Bach-Vereinigungen in verdienstvoller Weise Bachs Vokal- und Kammermusik ans Licht bringen, so ist ergänzend notwendig, auch die Klavierwerke näher kennen zu lernen, da sie lange nicht in dem Maß bekannt sind, wie sie es sein müßten. Daß dabei allerlei Vorurteile zu beseitigen sind, ist außer allem Zweifel. Viel zu sehr ist immer noch die Meinung verbreitet, Bach sei ein gewisser strenger Meister des trockenen Kontrapunkts gewesen, furchtbar gelehrt, zopfig, ohne jedes lebendige Element. Es gilt nun, namentlich in Dilettantenkreisen (Dilettant im guten Sinn als Kenner und Liebhaber der Kunst aufgefaßt) dieses Urteil zu verbessern. Dazu scheinen mir die Klavierwerke vor allem geeignet, doppelt geeignet in dem von Karl Eichler gebotenen Gewand, nach dem einmütigen Urteil bedeutendster Musiker der Jetztzeit. Davon ausgehend, daß die Einführung Bachs in den Klavierunterrichtsbetrieb bei völliger technischer und musikalischer Reife des Schülers zu spät kommt, ist Eichler auf den Gedanken gekommen, die Schreibweise zu vereinfachen, die Klavierwerke partiturmäßig darzustellen, ohne Veränderung des Inhaltes, um dadurch die Spielaufgaben zu vereinfachen. Bei dieser Darstellung kann fortschreitend jedes Stück vier-, drei- und zweihändig gespielt werden. Die Verteilung des Inhaltes auf verschiedene Systeme hat folgende Vorzüge:

1. Bach kann viel früher als bisher in den Unterricht einbezogen werden, wegen der bereits genannten leichteren Spielaufgaben.

2. Das vierhändige Spiel hat durch die Eichlersche Darstellungsweise neuen, besten Uebungsstoff gewonnen. Unsere Jugend kann nicht früh genug zu Bach gebracht werden. Auch einem Kinde werden bei einigermaßen vernünftiger Anleitung seitens des Lehrers die Schönheiten Bachscher Musik wenigstens teilweise bewußt werden.

3. Infolge der partiturmäßigen Darstellungsweise besitzen wir einen sehr geeigneten Vomblattspielstoff fürs Partiturspiel, denn alle vier Systeme können mit der Zeit zweihändig bewältigt werden. (Im Unterricht wird die Reihenfolge eingehalten werden: vier-, drei- und zweihändiges Spiel, wobei durch Unterscheidung vom Primo und Sekundo, rechter und linker Hand neue Möglichkeiten in großer Zahl geschaffen werden.) Dem Unterrichtsbetrieb der Konservatorien dürfte dieser „Partiturstoff" außerordentlich willkommen sein. Namentlich aber sollten diese Werke dem Musikunterricht in den Lehrerseminaren nutzbar gemacht werden, nicht in letzter Linie den späteren Lehrer*dirigenten* die allerbeste Grundlage und Vorbildung mit auf den Weg gebend; denn wer die Bach-Werke in dieser Darstellung zweihändig spielen gelernt hat, wird nachher nicht mehr schwer tun, einen partiturmäßig dargestellten Chor abzuspielen.

4. Fürs Haus: Ohne spieltechnisch auf einer bedeutenden Höhe zu stehen, ist es jedem Vater, jeder Mutter, die es einst bis zu einer gewissen Fertigkeit gebracht haben, bei wenig anstrengender und namentlich wenig Zeit in Anspruch nehmender Vorübung möglich, die Stücke so vorzubereiten, daß sie mit ihrem klavierspielenden Kinde an schönster Hausmusik sich erfreuen und stärken können. Die Erfahrung hat gezeigt, daß tatsächlich in kürzester Zeit außerordentliche Erfolge erzielt wurden. Dann würde es sicher auch mit dem musikalischen Geschmack vieler — namentlich auch vieler sogen. gebildeter — Menschen besser. Daß es mit dem „Geschmack" traurig aussieht, ist eine altbekannte, immer wieder beklagte



Die Orgel im Dom zu Leitmeritz in Böhmen.
Erbaut von Heinr. Schiffner in Prag-Smichow.

Sache; hier haben wir einen Weg zur Gesundung. Möchten recht viele diesen Weg einschlagen!

Bei einer Neuauflage sollte die manchmal etwas zerrissene Schreibweise einheitlicher gestaltet werden; die wertvolle Arbeit würde dadurch noch gewinnen.

Es sei nochmals ausdrücklich festgestellt, daß der Bearbeiter in keiner Weise pietätlos verfahren ist: inhaltlich ist absolut nichts geändert (strittige Verzierungen zählen nicht hieher). Der kurzen, aber treffenden thematischen und Vortrags-Erläuterungen von Professor Weber-Augsburg sei hier noch besonders gedacht.

Ich möchte diese Ausführungen mit des Verfassers eigenen Worten (Bemerkungen zum Fugenheft 6) beschließen: „Es ist eine allgemein verbreitete, aber dennoch irrige Meinung, als ob das Verständnis der Fuge als Reservatrecht des gelehrten Musikers für den Klavierdilettanten wertlos sei.

Die Fuge ist ein musikalischer Aufsatz in strenger Form, was schon aus dem Namen „Thema" als Bezeichnung des Hauptgedankens hervorgeht. So wenig nun die sprachliche Schulung der Einführung in einen gewissen Grad sprachlicher Denkfähigkeit entbehren kann, um zur Erfassung des Verständnisses der Erzeugnisse der sprachlichen Literatur zu gelangen, so wenig darf der Klavierunterricht, wofern er sich die Einführung in die Schätze der Klavierliteratur zur Aufgabe macht, es versäumen, seinen Schülern die Fähigkeit des musikalischen Denkens und das Verständnis der musikalischen Leitmotive zu vermitteln. Wie aber der allgemeine Sprachunterricht des Eindringens in sprachwissenschaftliche Gesetze nicht bedarf, sondern sich auf den praktischen Weg mittels guter Lesebücher mit Beispielen aus der Literatur beschränkt, so benötigt auch der Klavierunterricht nicht des tieferen Eingehens in die musikwissenschaftliche Theorie. Nicht mit dem Verstand allein, sondern mehr noch mit dem Gefühl kann und soll der Schüler die Gesetzmäßigkeit des musikalischen Gedankenaufbaus erfassen lernen. Ihm dazu zu verhelfen, ist Bach wohl ohne Frage der hervorragendste Lehrmeister, aus dessen Werken er durch erfolgte Bekanntwerdung mit denselben deren Erhabenheit und Schönheit herausempfinden wird."

Die „Auslese aus J. S. Bachs instruktiven Klavierwerken" von Karl Eichler (Verlag Grüninger, Stuttgart) umfaßt in 7 Heften: Heft 1: Polyphone Vorstudien (kleine Präludien und Stücke). H. 2: 2stimmige, H. 3: 3stimmige Inventionen, H. 4 u. 5: Klavierpräludien I. u. II. Abteilung (Wohltemper. Klavier), H. 6 u. 7: 2-, 3- und 4stimmige Fugen (Wohltemper. Klavier), endlich noch die Goldbergvariationen. Die letzteren, in denen Bach unserem heutigen musikalischen Empfinden so nahe steht, sollen auch in zweihändiger Ausgabe erscheinen, wobei die zweiklavierigen (zweimanualigen) Variationen erleichtert, aber ohne wesentliche Inhaltsveränderung wiedergegeben und für unsere einmanualigen Klaviere spielbar gemacht werden. **Fr. Hayn (Ulm a. D.).**

Aus meiner Künstlerlaufbahn.[1]

Von EDMUND SINGER † (Stuttgart).

Im Jahre 1861, als ich nach Stuttgart kam, blühte bereits die Künstlergesellschaft „Bergwerk", die ähnliche Ziele verfolgte, wie in Berlin „Der Tunnel unter der Spree" und in Wien „Die grüne Insel", oder „Der Neu-Weimar-Verein" in Weimar. Es ist selbstverständlich, daß es mich mächtig lockte, einem Verein beizutreten, der durch seine originelle Organisation ebenso wie durch die Fülle von bedeutenden Namen in seiner Mitgliederliste auf mich große Anziehungskraft ausübte. Das Bergwerk blüht ja unter Leitung von Baron *v. Putlitz* noch heute; es wird manchen Leser interessieren, etwas Näheres über die geistreichen Ordnungen des Vereins aus der früheren Zeit und über seine Mitglieder zu vernehmen.

Dem ganzen Ritus, wenn ich so sagen darf, war die Idee des Bergwerks zugrunde gelegt. Der Vorstand hieß „Bergmeister" und führte als solcher die Haue. Die Mitglieder wurden als Bergknappen bezeichnet und führten ihrem Beruf entsprechende Namen wie Schminktopf, Spachtel usw.

Die Knappen waren ebenfalls dem Beruf nach in verschiedene Zechen eingeteilt. So gehörten z. B. die Schauspieler zur „Schauzeche", die Bildhauer zur „Hauzeche", die Musiker zur „Miauzeche" usw., und als später auch Nichtkünstler zugelassen wurden, da erfand der damalige „Obersteiger" Feodor Löwe für diese den bezeichnenden Namen „Kauzeche". Die Sitzungen hießen Schichten und jeden Monat hatte jedes Mitglied eine Erzstufe, d. h. eine künstlerische Darbietung zu liefern. Man kann sich denken, welche Fülle von Geist, Humor und Witz in den Archiven des Vereins ruhen mögen, und es wäre eine ebenso dankbare wie erfreuliche Aufgabe, von diesen Zeichnungen, Gedichten, Kompositionen etc. eine gute Auswahl der Oeffentlichkeit zugänglich zu machen. Auf Unterlassung der obligatorischen Erzstufe stand eine Strafe, und gar manche Stufe verdankte ihre Existenz wohl bloß der Absicht, der dräuenden Strafe zu entgehen. Aber auch die Protokolle, „Halden" genannt, würden einem Forscher ungeahnte Schätze bieten. Sie wurden entweder freiwillig übernommen oder es wurde ein Knappe dazu vom Bergmeister bestimmt, und in der nächsten Schicht fand dann die Verlesung statt. Vielleicht nimmt sich der derzeitige Bergmeister dieses ungehobenen Schatzes von „Halden und Erzstufen" an und erfreut die Welt mit den duftenden Blüten des damaligen Stuttgarter Geistes. Man braucht bloß die Mitgliederlisten durchzusehen, um von vornherein der Ueberzeugung zu sein, daß die Schichten eine Stätte höchsten künstlerischen Ranges waren. Unter den Bergknappen befanden sich Männer nicht nur von lokaler Bedeutung, sondern auch solche, deren Namen in ganz Deutschland und weit darüber hinaus einen guten Klang hatten, und ich kann hier nur wenige der Bedeutendsten herausgreifen. Um mit den Schriftstellern, der „Pfauzeche", zu beginnen, so darf wohl der Name *Vischer* an der Spitze stehen. Der berühmte Dichter und Aesthetiker pflegte während der Schicht meist still und in sich gekehrt zu sein. Mir gegenüber, der ich eben damals aus Weimar kam, machte er aus seiner Abneigung gegen R. Wagner, namentlich als Dichter, kein Hehl. Die Ehrfurcht vor dem berühmten Manne ließ mich ihm gegenüber bescheiden schweigen, trotzdem ich ihm gerne widersprochen hätte, da ich seinem Urteile ganz und gar nicht beistimmen konnte. Vischer wurde damals in Stuttgart allgemein der V. Vischer genannt, zum Unterschied von seinem Namens- und Bergwerkskollegen *J. G. Fischer*, dem feinsinnigen Dichter, dessen Büste vom Fuße der Hasenbergsteige herabschaut. Der „deutsche Dickens" (wie er damals genannt wurde), *Hackländer*, war lange Jahre Bergmeister, und bei seinem humorvollen und nie verletzenden Wesen ein ausgezeichneter Leiter. Er stand, als ich nach Stuttgart kam, auf der Höhe seines Ruhms, und hatte in Verbindung mit *Leins* soeben die herrliche Anlage des Schloßplatzes geschaffen. *Rustige*, der Maler und Dichter, war mir wenigstens schon durch seine Dramen von Weimar her bekannt. Auch Justinus Kerners Sohn, *Theobald Kerner*, der Arzt und Dichter, sei genannt, dessen mitunter bissiger Sarkasmus und gallige Bitterkeit von seinen Mitknappen nicht immer gerade sympathisch empfunden wurde. *Dulk* war eine liebenswürdige, poetische Persönlichkeit und dabei eine Kraftnatur. Er konnte z. B. von Untertürkheim, wo er wohnte, zu Fuß nach Stuttgart in die Turnhalle gehen, dort 1½ bis 2 Stunden turnen, dann die Schicht im Bergwerk besuchen und gegen 12 Uhr gemütlich zu Fuß nach Untertürkheim zurückspazieren. U. a. hat er auch den Bodensee von Friedrichshafen nach Rorschach überschwommen, ein Kraftstück, das, wie man sagte, den Grund zu einem schweren Leiden legte, an dem er schließlich auch zugrunde ging. Von seinen poetischen Werken kenne ich nur ein interessantes Drama „Jesus" und den Operntext „König Enzio". den er für J. J. Abert gedichtet hat. (Diese Oper wurde seinerzeit viel gegeben.) Er galt allgemein für einen Sozialdemokraten und — Mormonen. Relata refero! — Wohl noch allgemein bekannter ist *Grimminger*, namentlich als schwäbischer Dialektdichter. Er war ein vielseitiges Talent, denn er war nicht nur ein ganz vorzüglicher Opernsänger und Darsteller, sondern auch Bildhauer und sogar ein wenig Architekt, der sich den Plan zu seiner Villa selbst entworfen hatte. Nenne ich noch den späteren Generalstaatsanwalt *Karl Schönhardt*, der eine Reihe formvollendeter Gedichte geschaffen hat, und der jungen schwäbischen Dichtergruppe als hervorragendes Mitglied angehörte, dann die Romanschriftsteller *Edmund Höfer*, *Alfred Mylius* und *Otto Müller*, den langjährigen Mitarbeiter des „Schwäb. Merkur" *Ferd. Scholl*, der auch lange Zeit die Keilhaue als Bergmeister führte, so wird man ermessen, welche Bedeutung die Pfauzeche im Bergwerk besaß.

Wenden wir uns nun zur Miauzeche, die ganz besonders reich an bedeutenden Mitgliedern war. Die beiden Jos. (Kapellmeister *Kücken* und *Eckert*) sowie deren Nachfolger *Abert* waren eifrige Mitglieder. Der berühmte Fagottist der Hofkapelle, *Neukircher*, einer der bedeutendsten Musiker seines Fachs, war jeden Moment bereit, ein Stück auf dem Fagott vorzutragen, um ja nicht durch Unterlassung der Erzstufe in Strafe zu fallen. Die Hofkapelle stellte überhaupt zahlreiche Knappen; z. B. außer meiner Wenigkeit den bekannten Cellisten *Goltermann*, die beiden Künstler-

[1] Wir bringen aus den von Professor Singer hinterlassenen Papieren noch einige Erinnerungen. Herr Leonhard May, ein Schüler Singers, hatte die Freundlichkeit, diesen Aufsatz durchzusehen. Wir verweisen auf die früher erschienenen noch erhältlichen Hefte, in denen die Singer-Erinnerungen enthalten sind: Jahrgang 1911 Heft 1, 2, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 15, 17, 19, 21 und 24, sowie Jahrg. 1912 Heft 1, 2, 5, 7.

brüder *Krüger*, der „Harfenkrüger“ und der „Flötenkrüger“, beide Meister auf ihren Instrumenten, zu denen dann noch der dritte Bruder *Wilhelm Krüger* (der bekannte Klaviervirtuose, den das Jahr 1870 aus seiner hervorragenden Stellung in Paris vertrieben hat), der „Klavierkrüger“, kam. Weitere musikalische Knappen waren die Musikdirektoren *G. Linder*, *Dionys Pruckner*, sowie andere Musiker, von denen schon bei anderer Gelegenheit gesprochen wurde.

Die Architekten gehörten zur Bauzeche. In ihr waren die drei Männer, auf denen die damals führende Stellung der Stuttgarter Architektur beruhte: *Tritschler*, *Leins* und *Eyle*. Nach dem unerwarteten Hinscheiden Hackländers wurde Leins sein Nachfolger, aber leider verhinderte ihn seine große Güte und sein liebenswürdiges persönliches Temperament, die Haue des Bergmeisters mit der Energie und der Schneid seiner Vorgänger zu schwingen, so daß sich unter ihm die Disziplin etwas lockerte und sogar die monatlichen Erzstufen in Fortfall kamen. Dagegen war *Feodor Löwe* der geborene Leiter eines solchen Vereins. Er besaß eine glänzende Repräsentationsgabe, unterstützt durch seine Eigenschaft als hochbedeutender Schauspieler und durch seine ganze Persönlichkeit, die schon von vornherein bedeutend und respekteinflößend wirkte. Auch als Dichter, namentlich auch auf freimaurerischem Gebiet, war er hervorragend. Seine Leitung zeichnete sich durch Würde, strenge Wahrung der Formen aus, wobei er auch seinen Humor und sein witziges, sarkastisches Temperament nicht selten zur besten Geltung brachte. Löwe ist noch besonders bekannt durch sein damals hochberühmtes Gedicht „Die Fahnenwacht“, das von Lindpaintner in Musik gesetzt, die Runde durch ganz Deutschland machte und welches der berühmte Sänger Pischeck mit großem Erfolg, namentlich in London, wo er Triumphe feierte, sang. Der bekannte Maler und Zeichner *Offterdinger*, von dessen Hand die Mappen des Bergwerks eine Reihe der köstlichsten Karikaturen beherbergen, hatte daher Pischek in einer Zeichnung dargestellt, wie er als Herkules mit blutiger Hand die Harfe „schlägt“ und mit der andern einen kleinen, zappelnden Kritiker am Halse würgt. Andere bedeutende Mitglieder der Schauzeche waren der berühmte Grunert, der geniale Darsteller namentlich Shakespearescher Gestalten, dann der elegante Bonvivant Wenzel. Mit *Offterdinger* haben wir schon einen Knappen der ? zeche kennen gelernt. Seine Zeichnungen erregten auf der Theaterausstellung 1910 großes Aufsehen, nicht nur durch die Persönlichkeiten, die sie darstellten, sondern auch durch die humorsprühende Art und Weise der Darstellung selbst. Auch Rustige ist schon genannt; ich erwähne noch den Direktor der Stuttgarter Galerie, *v. Bohn*, die Maler *Herdtle* und *Peters*, die Gründer des Kunstvereins in hiesiger Stadt. Peters' Tochter ist als vorzügliche Blumenmalerin bekannt.

Aus der Hauzeche hebe ich nur *Hofer* hervor, den Schöpfer der Rossebändiger, des „Eberhards“ im alten Schloß und der Denkmäler von König Wilhelm I.

Die Schichten erfreuten sich eines regen Besuchs und ebenso die Feste des Bergwerks, von denen ich jetzt zu sprechen habe; denn nicht nur der Geselligkeit allein diente das Bergwerk, sondern die Gesellschaft wendete ihr Augenmerk auch ernsten Aufgaben zu. Gedenktage bedeutender Männer wurden in würdigster, echt künstlerischer Weise gefeiert. So erinnere ich mich noch u. a. eines dem großen Komponisten Franz Schubert gewidmeten Abends, wo außer den Knappen des Bergwerks wie ich, Pruckner usw. die berühmte Sängerin Viardot-Garcia mit ihrer bewunderungswürdigen, genialen Kunst Schubertsche Lieder, u. a. den Erlkönig, geradezu überwältigend vortrug. Dieser Abend bildete ein ruhmreiches Blatt in den Annalen der Gesellschaft. Fast in jedem Jahre wurde ein großes Ballfest gegeben, das alles vereinigte, was Stuttgarts bessere Gesellschaft hieß. Diese Ballabende waren ein Ereignis für Stuttgart, und da sie nicht für jedermann zugänglich waren, schätzte man sich glücklich, wenn man zugelassen wurde. — Es ist wohl klar, daß in diesen Erinnerungen so mancher getreue Knappe unerwähnt bleiben mußte, der gewiß auch einen Platz hier verdient hätte, aber in dem engen Rahmen der Darstellung war eine größere Ausführlichkeit nicht möglich. Diese Aufgabe muß dem Geschichtsschreiber des Bergwerks vorbehalten bleiben.

Eine weitere Künstlervereinigung, der „Tonkünstlerverein“, verdankt seine Entstehung *Max Seifriz* und mir. Auf unsere Anregung hin traten die hervorragendsten Musiker der Stadt zusammen und riefen den Verein ins Leben. Aber nicht nur Musiker von Beruf, auch Architekten, Maler, Schriftsteller schlossen sich an; auch Freunde, Förderer der ernsten Tonkunst, deren es allerdings damals in Stuttgart noch nicht allzu viele gab, wurden als passive Mitglieder aufgenommen, und so konnte der Tonkünstlerverein gar bald ein wesentlicher Faktor des musikalischen Kunstlebens Stuttgarts werden. Eine große Reihe höchst anregender Abende, an denen weniger bekannte Werke von Bedeutung, älterer und neuerer Meister, in sorgfältigster Weise zu Gehör gebracht wurden, förderte das hier noch ziemlich laue Interesse für die edle Kunst der Musik. Max Seifriz, der nicht nur als ausgezeichneter Musiker, sondern auch durch sein reiches Wissen, seinen regen Geist, seinen goldenen Humor hervorragte, war als Vorstand unermüdlich, und unter Unterstützung und Mitwirkung der aktiven Mitglieder, die in selbstloser Weise ihre Kraft und ihr Talent zur Verfügung stellten, gedieh der Verein erfreulich und wurde bald ein Zentralpunkt für die Musiker Stuttgarts. Es ist eine besondere Pflicht, hier all derjenigen zu gedenken, die Seifriz in seinem rührenden Eifer unterstützten. Abgesehen von mir, der, sowohl als Gründer wie als stellvertretender Vorstand, ein ganz besonderes Interesse für dies, gewissermaßen sein Kind, hatte, und eine Ehre darein setzte, die Bestrebungen des Vereins zu fördern, sind eine Menge Namen anzuführen, von denen ich nur einige nennen will, die sich durch ihre fortdauernde Tätigkeit besonders verdient gemacht haben: *Pruckner*, *Speidel*, *Wehrle*, die Cellisten *Krumbholz*, *Cabisius*, *Seitz*, das hervorragende Künstler-Trifolium: *Gottlieb*, *Wilhelm*, *Karl Krüger*, dann *Hromada*, *Schütky*, *Löwe*, *Wien*, *Ferling*, die ausgezeichneten Pianistinnen: Frau *Größler-Heim* und Frau *Johanna Klinckerfuß*. Diese letztere, eine Schülerin von Lebert und Liszt, war eine begeisterte Mitkämpferin, die sich ganz besonders eifrig und ganz besonders, gleich wie Pruckner, durch Wiedergabe der Kompositionen von Brahms ein wahrhaftes Verdienst um den Verein erwarb. — Nach dem leider so unerwarteten, jähen Heimgang des edlen Seifriz, dessen Verlust einen schweren Schlag für den Verein bedeutete, wurde ich zum Vorstand gewählt und führte den Verein viele Jahre, bis *Max Pauer* an meine Stelle trat und den Verein nicht nur auf gleicher Höhe hielt, sondern immer weiter entwickelte. Zu den besonders hervorzuhebenden Abenden gehören u. a. die dem Andenken Liszts, Rubinsteins und Brahms gewidmeten. Aber auch der Humor kam zu seinem Rechte durch eine Anzahl von Abenden, die sich durch Witz und Geist auszeichneten. (Aus der einmal im Jahre erscheinenden humoristischen Zeitung „Dampfsignale“ lassen wir später einige Auszüge folgen.) Künstler, die Stuttgart besuchten, waren selbstverständlich hochwillkommene Gäste und bezeugten auch durch ihre Mitwirkung ihr Interesse für den Verein, so u. a.: Arnold Krug, Joachim Raff, dem wie Robert Kahn ein eigener Abend gewidmet war, Coßmann, H. Wieniawski, L. Auer, D. Popper, J. Brühl, unsere berühmte Landsmännin Anna Mehlig, Mary Krebs, Frau Hanfstängel, J. Stockhausen, W. Fritz, Emmerich. — Hervorragende Mitglieder der K. Hofkapelle, die zum Teil Vereinsmitglieder waren, unterstützten den Verein auf das kollegialste. Wer zählt die Namen alle!

In neuerer Zeit hat sich Pauer ein Verdienst erworben, indem er Gedenktage zweier unserer großen Meister benutzte, um diese Zierden unserer Kunst in ihren Werken der jetzigen Generation vorzuführen: Mendelssohn und R. Schumann. Mendelssohn (Gott sei es geklagt!) hatte es ganz besonders nötig, daß man zeigte, welchen Meister wir in ihm besitzen, welche Schätze edelster, vornehmster Kunst er geschaffen und uns zu eigen gegeben hat. Kaum ein Komponist von ähnlicher hoher Bedeutung ist eine lange Zeit auf unverantwortliche Weise so vernachlässigt worden wie er, dessen Werke einen Schatz bedeuten, den wir sorgfältig hüten und bewahren sollen und der zu den abgeklärtesten, vornehmsten Künstlernaturen aller Zeiten gehören wird. — Robert Schumann geht es immerhin etwas besser als Mendelssohn, denn wenn er auch lange nicht so viel gespielt wird, wie es sein sollte und wie er es verdient, bekommt man doch wenigstens einen großen Teil seiner Kompositionen, Kammermusikwerke und namentlich seiner herrlichen Lieder zu hören. Freilich sind die letzteren aber auch an wahrhaftem Empfinden, echt deutscher Innigkeit unübertrefflich und Schumann ist der würdigste Nachfolger des großen Liederpoeten Franz Schubert, der gewissermaßen das deutsche Lied geschaffen hat. Abgesehen von seiner großen Bedeutung als Komponist, hat aber auch R. Schumann in seinen Schriften Großes geleistet. In selbstlosester Weise trat er für Berlioz, für Chopin ein, und ihm haben wir das Aufleben der herrlichen C dur-Symphonie von Schubert zu danken. — Daß er Richard Wagner nicht ganz gerecht wurde, ist erklärlich. Man kann sich kaum zwei heterogenere Naturen denken, als die beiden Meister, trotzdem sie in manchem sich sogar ähneln, vor allem in dem rein Deutschen ihres Wesens und ihrer Werke. Wagner war als Dramatiker dem Romantiker Schumann weit überlegen. Das zeigt sich deutlich in der einzigen Oper Schumanns, in der „Genovefa“. Es ist geradezu unbegreiflich, daß ein so großer Geist wie Schumann ein so unglückliches Textbuch wie das der „Genovefa“ schaffen konnte. Wenn er sich darin an Hebbel anlehnte, so steckt doch nichts von Hebbelschem Geiste in dem Buch, und die Oper, die doch unleugbar große Schönheiten enthält, muß schon, abgesehen von anderen Schwächen, an dem verunglückten Buch scheitern. Als ich seinerzeit nach der ersten Aufführung der Oper unter Liszt in Weimar Hans von Bülow meine bescheidene Meinung darüber aussprach,

schrieb er mir in seiner Weise drastisch: Ihre Meinung über die Genovefa teile ich vollständig: „Mir ist Verdi als Musik lieber."

Es ist merkwürdig, wie die Oper die großen Meister anzieht, und es ist eine leider unbestreitbare Tatsache, daß viele, die auf anderen Gebieten der Musik Großes schufen, an dem musikalischen Drama scheiterten. So erging es auch Schumann mit seinem Schmerzenskind, der „Genovefa". Es fehlt eben darin der dramatische Nerv, das sozusagen Dekorative, was eine Oper unbedingt haben muß. Die große Menge des Theaterpublikums, die eine ganz andere als das Konzertpublikum ist, geht auch mit ganz anderen Anforderungen an eine Oper wie an ein symphonisches Werk. Es heißt, daß Brahms auch großes Verlangen hatte, eine Oper zu schreiben, und daß er nach einem passenden Buche suchte. Ich glaube, daß es ein Glück für ihn war, daß er seinen Wunsch nicht erfüllen konnte. Er wäre unterlegen, und wenn auch seine Oper, wie es bei einem Meister wie er selbstverständlich, gewiß große, bedeutende Schönheiten enthalten hätte, wäre sie immer mehr absolute als dramatische Musik geworden, denn die Oper muß vor allem Zündendes, unmittelbar Wirkendes enthalten.

Leider pflegen die deutschen Komponisten so lange nach einem passenden Stoff für ihre Opern zu suchen, bis sie glücklich den unpassendsten und wirkungslosesten gefunden haben. Es gibt in der neuen Zeit Opern genug, die ich als Beweis für meine Ansicht anführen könnte und die nur dem unglücklichen Text es verdanken, daß ihre Werke ein nur kurzes Dasein fristen. Die Italiener und Franzosen sind viel naiver, anspruchsloser in der Auswahl ihrer Texte und finden merkwürdigerweise meistens viel wirkungsvollere als die Deutschen. Sehen wir z. B. Verdi, der sich nicht geniert, Schiller, Shakespeare u. a. zu komponieren. Er hat gleich Rossini den Othello komponiert und ein Meisterwerk geschaffen. Warum ist kein deutscher Komponist auf den Gedanken gekommen, Othello zu komponieren? Und kann man sich einen wirksameren Stoff denken, als gerade Othello? Auch die älteren Italiener wie Donizetti, Bellini haben darin Glück gehabt und wenn auch nicht gerade geniale, aber durchweg wirkungsvolle Stoffe zu finden. Das zeichnet eben Wagners Opern aus, die nicht nur dramatisch, sondern auch rein musikalisch Meisterwerke wie die von Mozart sind, der allerdings der universelle Genius war, der gleich groß als Symphoniker wie in der Oper war. Man kann ruhig sagen, daß Wagner trotz seines immensen Könnens, seiner Elastizität, doch keine Symphonie wie Brahms u. a. geschaffen hätte: ihm war das Wort von der Musik unzertrennlich.

Nochmals die „Berliner Kriegsspielzeit".

In dem unter diesem Titel am 2. Januar ds. Js. erschienenen Aufsatz finden sich einige Irrtümer, die der Berichtigung bedürfen.

1. Es ist nicht richtig, daß die „Große Berliner Hilfsstelle für Berufsmusiker" auch den Rezitatoren zur Verfügung steht. Sie ist für die kleineren Musiker und insbesondere für solche, die dem „Allgemeinen deutschen Musiker-Verband" nicht angehören, ins Leben gerufen worden.

2. Rezitatoren und Musikern, bei deren Leistungen ein höheres künstlerisches Interesse vorliegt, steht in Notfällen die „Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler" zur Verfügung.

3. Der Wohnungsnachweis liegt weder in den Händen der „Hilfsstelle für Berufsmusiker", wie der frühere Artikel behauptet, noch in denen der „Hilfsvereinigung", ist vielmehr Sache des „Kriegs-Wohnungs-Nachweises für freie Berufe", der im preußischen Abgeordnetenhause tagt und vom „Nationalen Frauendienst" unterhalten wird.

4. Die Künstlerküche ist nicht vom „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands" und der „Hilfsstelle" ins Leben gerufen worden, sondern nur von jenem Verband allein.

5. Die die Mitwirkung der Künstler bei Wohltätigkeitskonzerten betreffende Beschlußfassung ging nicht allein dahin (wie der Artikel behauptet), die Künstler möchten darauf bestehen, daß ein Teil der Einnahmen den Musiker-Wohlfahrtseinrichtungen zugute komme; vielmehr wurde festgesetzt: bei Aufführungen mitwirkende Künstler möchten verlangen, daß entweder ihnen selbst ein angemessenes Honorar gezahlt, oder ein Teil des Reingewinnes der „Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler" zugewandt werde.

6. Die Tätigkeit der „Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler" ist in dem Artikel leider außer acht gelassen worden. Die „Hilfsvereinigung" hat allein ein Kapital von ca. 10 000 M. zusammengebracht und bis jetzt schon über 6000 M. an Unterstützungen an Hilfsbedürftige verteilt; sie hat notleidenden Musikern Arbeit vermittelt, gemeinsam mit dem „Nationalen Frauendienst", den „Kriegswohnungs-Nachweis für freie Berufe" gegründet und hat durch Veranstaltung von Konzerten notleidenden Künstlern bereits ca. 1500 M. an Honoraren zugeführt. Sie hat weiter, ehe noch die „Künstlerküche" eingeführt wurde, bereits eine Speiseanstalt für Musiker ins Leben gerufen, den notleidenden Künstlern Rechtsschutz und unentgeltliche ärztliche Behandlung vermittelt, Geld für notwendige Reisezwecke gespendet, eine Kleidersammelstelle eingerichtet, Klaviere unentgeltlich überwiesen und jeden Monat ca. 1000 Speisemarken unentgeltlich verteilt.

Der ehemalige „Berufsverein ausübender Künstler" und der „Verband der konzertierenden Künstler" arbeiten heute als ein Verein in einträchtiger Weise miteinander.

Es sei dem Gesagten noch zugefügt, daß sich Herr *Neumann-Hofer*, Verwaltungsdirektor der Charlottenburger Oper, um Verschmelzung und Weiterentwicklung beider Verbände hohe Verdienste erworben hat. Daneben muß dankbar die Arbeit des Herrn Professor *Petzet*, des ersten Künstlers, der in dieser Spielzeit einen Abend zum Besten der „Hilfsvereinigung" veranstaltete, weiter des Direktors des Friedrich-Wilhelmstädt. Theaters, des Herrn *Gustav Friedrich*, als Organisators großer Wohltätigkeitskonzerte, endlich der Herren *Curt Frederich*, *Gustav Lazarus* (der selbst etwa 50 Konzerte zu Wohltätigkeitszwecken gab oder veranstaltete), des Herrn *Hans Jung-Janotta* als Geschäftsführer der täglich ungefähr 300 Personen beköstigenden Künstlerküche und deren Leiterin Frau Professor *Petzet* gedacht werden.

Völlig übersehen ist in dem Aufsatz endlich die Tätigkeit der Akademischen Kriegshilfskasse der „Königl. Akademie der Künste", deren Vorsitz Herr Professor *Gernsheim* führt und für die, wie für andere Wohlfahrtsbestrebungen Herr Rechtsanwalt Dr. *Osterrieth* unermüdlich tätig ist. Als Beisitzer wirken neben den soeben genannten Herren mit: Professor *Krebs*, Geheimrat Professor Dr. *Kretzschmar*, Professor *Moser*, Musikdirektor *Göttmann*, Kammersänger *Frederich*, Kapellmeister *Mörike* und ein Vertreter des Preuß. Kultministeriums. Die Kriegshilfskasse verteilt allwöchentlich ganz bedeutende Summen an die notleidenden Künstler.



Chemnitz. Unsere Organisten sind fruchtbar. Kaum hatte *Siegert* von St. Petri uns mit einem großen Orchesterwerke erfreut, so erschien auch schon *Karl Hoyer* von St. Jakobi auf dem Plane mit einem „Kleinen Konzert im alten Stile für Orgel und Streichorchester". Der Wurf ist ihm wohlgelungen. In drei Sätzen: I. Allegretto grazioso, II. Adagio (Canon mit Solovioline), III. Allegro deciso, die den Vorzug haben, nicht allzulang zu sein, trifft Hoyer in Themengebung und Durcharbeitung den Stil der alten Meister vortrefflich. Bei der Uraufführung des Konzertes am 10. April spielte der Komponist den Orgelpart und Malata dirigierte das gut vorbereitete Ganze mit gewohnter Meisterschaft. — Am 18. April fand bei völlig ausverkauftem Hause das letzte Symphoniekonzert dieses Winters statt. Es war ein Beethoven-Abend der Stadtkapelle, der die 7. (A dur)-Symphonie brachte, die Ouvertüren zu Coriolan und Leonore No. 3, und das selten gehörte C dur (Tripel)-Konzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester. Bei letzterem bewährte sich Malata wiederum als ausgezeichneter Pianist, während er uns als Dirigent der Symphonie mit einer eigenartigen, aber zu billigenden Auffassung des zweiten Satzes erfreute. *—h.*

Freiburg i. Br. Das hiesige Musikleben stand in der verflossenen Spielzeit, wie überall, unter dem Eindruck und Einfluß des großen Krieges. Infolgedessen mußten die Harmsschen Künstlerkonzerte, die vornehmsten konzertlichen Veranstaltungen, diesmal ausfallen. — Die sonstigen musikalischen Darbietungen des Winters, zumeist wohltätigen Zwecken gewidmet, boten der ausgezeichneten Altistin Helena Siegfried-Martini (Berlin), den Baseler Künstlern Adolf Hamm (Orgel), Anna Hegner (Violine) und Hanna Brenner (Alt), sowie dem ganz hervorragenden Geiger Josef Szigeti Gelegenheit zu erfolgreichster Wiedergabe ihrer hohen Kunst. — Der Heldentenor des hiesigen Stadttheaters R. Jung spendete unter Mitwirkung seiner Kollegen P. Weber (Alt) und Dr. Fr. Berend (Klavier) für gute Zwecke drei Liederabende mit gutem Erfolge. — Sonst möchten wir hier noch die Liederabende der einheimischen Sopranistinnen Ella Becht und Lili Hungar erwähnen, die sich beide der auf höchster Stufe stehenden pianistischen Mitwirkung von Prof. *Karl Beines* zu erfreuen hatten. Unter des letzteren meisterlicher Führung gab der hiesige *Chorverein* einen Liederabend und brachte am Karfreitag zum Gedächtnisse der gefallenen deutschen Krieger

Brahms' „Deutsches Requiem“ zu ergreifender Wiedergabe. Die Aufführung bedeutete zugleich den Abschied des genialen Leiters des früheren Oratorien- und jetzigen Chorvereins von hier, da Prof. Beines demnächst nach Berlin geht. Seine vieljährige, höchst erfolgreiche Tätigkeit wird unvergeßlich bleiben, wie denn sein Weggang eine kaum ausfüllbare Lücke im hiesigen Musikleben zurücklassen wird. *l.—*

Halle a. S. Im *Stadttheater* verabschiedete sich mit einer glanzvollen Neueinstudierung von „Hoffmanns Erzählungen“ der erste Kapellmeister *Hermann Hans Wetzler.* Ein Dirigent von persönlicher Auffassung, von feinstem Stilempfinden und echtem dramatischen Schwunge hat Wetzler die Leistungen der Halleschen Oper qualitativ wie quantitativ auf glänzende Höhe gebracht. Und selbst in diesem Kriegswinter hat er trotz mancher Hemmnisse immer Aufführungen geboten, die sich sehen lassen konnten. In hohem Maße ist diesem Dirigenten das Verständnis für den inneren Zusammenhang zwischen Orchester und Szene aufgegangen. Seine lebensvollen Wagner-Aufführungen (u. a. Parsifal, Nibelungenring, Tristan, Meistersinger), seine stilgerechten Mozart-Neueinstudierungen und seine von allem Theaterschlendrian befreiten Verdi-Vorstellungen werden hier unvergessen bleiben. Als Leiter der großen Symphoniekonzerte des Stadttheater-Orchesters errang Wetzler ebenfalls glänzende Erfolge. Diesem wirklich bedeutenden Künstler möchte man einen Platz an irgend einer Opernbühne von Rang wünschen, woselbst er seine Absichten noch restloser verwirklichen könnte, als ihm dies in Halle möglich war. *P. Kl.*

München. Gegen Ende des Winterhalbjahres pflegt man sich in München des Altmeisters J. S. Bach zu erinnern, und die Aufführung der Matthäuspassion durch den *Lehrergesang-Verein* und die musikalische *Akademie* unter *Bruno Walters* Leitung entspricht einer altbewährten Ueberlieferung, mit der in unseren Landen die Karwoche eingeleitet wird. Ich würde die Tatsache nicht erwähnen, wenn sie im Zusammenhange mit der abermals erneuten Werbearbeit für Bachsche Kunst zu bemerken wäre: Daß man neben der Passion von der Konzertgesellschaft für Chorgesang unter *Schwickeraths* Leitung die hohe Messe in h moll zu hören bekam, bleibt im gedachten Sinn sehr dankenswert, wenn für die Aufführung in qualitativer Beziehung auch Einflüsse in Betracht zu ziehen waren, mit denen man in Kriegszeiten wohl rechnen darf. Zu den hervorragendsten Einzelleistungen gehörte die der Baseler Meisterin des Bach-Stiles *Maria Philippi,* die sein hohes Ethos und seine lineare Größe stets wahrt. Daß München seit Jahr und Tag nun einmal kein wirklich hervorragendes Oratorien-Institut besitzt, und daß die Bemühungen des edlen *Porges* heute nichts mehr von ihren Früchten zeigen, das ist eigentlich kein öffentliches Geheimnis mehr, und es braucht auch keines zu sein, da die Schuld an den Tatsachen keinen einzelnen trifft, sondern in örtlichen Verhältnissen begründet liegt. Daß einzelne und glanzvolle Leistungen, die im musikantischen Sinn Vollendetes erbringen, zutage treten, das konnte man bei der Aufführung des „Messias“ von Händel (Lehrer-Verein unter *Bruno Walter*) wieder verzeichnen. Für die Pflege Bachs setzt sich neuerdings Generalmusikdirektor *Steinbach* mit dem Münchner Tonkünstler-Verein ein, und es ist anzunehmen, daß der in Aussicht stehende Kantaten-Abend — der zur Zeit der Abfassung dieses Artikels noch nicht stattgefunden — von Erfolg gekrönt sein wird. Zu nennen bleibt ein Kammerkonzert mit Bachschen Kantaten unter der Leitung des talentvollen *Heinrich Laber* und Prof. *Hermann Zilchers.* — Die *musikalische Akademie* hat in ihren Orchesterkonzerten ihr vorwiegend klassisches Programm befolgt, und auch bei der Wiedergabe der Neunten von Beethoven konnte der Musikfreund die bewährte Tüchtigkeit des Institutes und somit eine große Reihe schöner Momente feststellen. Die Soli lagen in den Händen der Damen *Bosetti, Dahmen* und der Herren *Bender* und *Wolf.* Das Wertvollste gab der Dirigent *Bruno Walter* wie bei ähnlichen Gelegenheiten mit der Leitung des Chores. Hans Pfitzners „Klagen“ für Orchester und Männerchor blieb die einzige und bemerkenswerte Neuerscheinung des Winters. Reichere Abwechslung an Eindrücken bot bis zum Schlusse der *Konzert-Verein. Siegmund v. Hausegger* führte neben Beethoven und Liszt die fünfte Symphonie von Bruckner auf und zeigte sich als Interpret auch dieses Wiener Symphonikers sowohl von der poetischen als der musikalischen Seite als ein Meister allerersten Ranges, da er vor allem die viel umstrittene Brucknersche Form in unübertrefflicher Weise aufzubauen und zu durchleuchten versteht. *Hermann Abendroth* erwies mit einem klassischen Programm, insbesondere mit Schuberts C dur-Symphonie, seine echte, schlichte und vollblütige Dirigentennatur. Mit der schönen und selten gehörten „Nänie“ von Brahms erwarb er sich besonderen Dank. Prof. *Karl Panzner* stellte sich in den Dienst H. G. Norens und seines vielgenannten Variationenzyklus „Kaleidoskop“, dem man gerne wieder begegnete. Ein besonderes Wort wäre schließlich *Weingartner* zu widmen, der, wie es sich von selbst versteht, den gleichen äußeren Erfolg hatte, wie in alten Zeiten, der aber mit seiner durchaus äußerlichen Ouvertüre op. 56 „Aus ernster Zeit“ stark enttäuschte und die Vorzüge wenig zur Geltung brachte, die man an seiner unterhaltsamen Musik sonst schätzte. *Wera Schapira,* die am gleichen Abend auftrat, gab mit Liszts „ungarischer Fantasie“ und Straußens geistvoller Burleske alles, was man von einer im besten Sinn des Wortes glänzenden und vornehmen Pianistin erwarten darf. In den *Volks-Symphoniekonzerten* des Konzert-Vereins hat sich unter Führung der verschiedenartigsten Kapellmeister ein reges Leben entwickelt, und eine Reihe wenig gehörter Stücke, wie zum Beispiel Beethovens „Christus am Oelberg“, wurde dabei berücksichtigt. Einen schönen Erfolg hatte die E dur-Symphonie des Münchners *Anton Beer-Walbrunn,* und zu den eigenartigsten Eindrücken gehörten die, die *Jos Pembaur* jr. am Dirigentenpult gab. Daß der geniale Pianist kein routinierter Kapellmeister ist, das zu ersehen, bedarf wohl keines besonderen Scharfblickes. Dennoch gehört er zu den Naturen, die durch ihre grundmusikalische und vertiefte Auffassung trotz äußerer Ungeübtheit zu fesseln wissen. Zumal bei der Lisztschen Faust-Symphonie war dies der Fall. — In einem *modernen Abend* erzielten u. a. Zilchers A dur-Symphonie, Maukes „Heldenklage“ und Pottgießers Orchestervariationen über „O Sanctissima“ hübsche Erfolge. Ein Kammermusikabend, von *Backhaus* und den *Böhmen* veranstaltet, bedeutete fast ein Ereignis. Von Solistinnen seien die Geigerinnen *Gertrud Schuster-Woldan* und *Eva Bernstein* genannt, die erstere eine stark innerliche, Eva Bernstein eine intellektuell und musikalisch weit gediehene Begabung. Von auswärtigen Bühnensängerinnen konzertierte *Ottilie Metzger-Lattermann* in München. *Willi Gloeckner.*

Zürich. Konzert eigener Kompositionen von *Peter Faßbaender.* Es war wohl noch nie so schwierig, dem Schaffen eines Komponisten gerecht zu werden, wie in unserer Zeit, wo die Forderung nach unerhört Neuem, ohne Rücksicht auf ruhige, logische Weiterentwicklung der Musik von einem großen Teil der Tonsetzer selbst aufgestellt und von ihren Beurteilern nachgebetet wird. Es gehört Mut dazu, nicht „originell“ sein zu wollen und die schlichte Sprache eines Empfindens zu reden, das keiner fremdartigen Schnörkel bedarf. Diesen Mut besitzt *P. Faßbaender.* Bisher war uns der bescheidene, vielseitig gebildete Mann in erster Linie als tüchtiger Dirigent, Pianist und Leiter einer Musikbildungsanstalt bekannt. Das Programm seines Konzerts brachte eine kleine Auswahl ungedruckter Kompositionen, die wieder einmal zeigten, daß die Sprache, die Redewendung nicht unbedingt neu zu sein braucht, wenn ein feinempfindendes Gemüt sich in ihnen ausspricht. Die Schilflieder, für eine Altstimme komponiert, möchte ich in ihrer innigen Einfachheit und stilistischen Einheit mit den Worten Lenaus geradezu klassisch nennen. Der erste Satz des Klaviertrios verarbeitet ein schöngeschwungenes erstes Thema, der zweite Satz ist ein überzeugendes Bild trostloser Schwermut, der sich der dritte und letzte Satz mit einer voll Leben sich steigernden freien Fuge entreißt. Einige Klavierstücke (Allemande, Sarabande und Toccata) verraten den schaffenden Pianisten. Von den mehr modern deklamatorisch behandelten Gedichten Dehmels fällt am vorteilhaftesten auf: „Die stille Stadt“ mit dem aufhellenden Schlusse. Der Frauenchöre geratenster ist wohl die anmutige Vertonung des „Abend“ des Winterthurer Dichters Hans Reinhart. *A. Roner.*



— Einer der hervorragendsten deutschen Lehrer der Gesangskunst, *Adolf Schulze,* der frühere Direktor der Gesangsabteilung an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin, vollendete am 13. April in Jena das 80. Lebensjahr. Schulze, der sich um das Berliner Musikleben große Verdienste erworben hat, ist ein Schüler *Manuel Garcias* in London gewesen; er hatte bereits als Konzert- und Oratoriensänger und Gesangslehrer einen geachteten Namen, als Joseph Joachim ihn Anfang der siebziger Jahre von Hamburg an die neue Berliner Hochschule berief.

— Am 6. April ist Prof. *Hans Sitt* in Leipzig 50 Jahre alt geworden.

— Musikdirektor *Otto Drache,* der frühere Kapellmeister am königlichen Schauspielhause in Dresden, beging am 15. April in völliger geistiger und körperlicher Frische seinen 75. Geburtstag.

— Prof. *Heinrich Grünfeld* wurde am 21. April 60 Jahre alt.

— Ueber *Bernhard Stavenhagens* letzte Lebenszeit in Genf wird jetzt erst bekannt, daß der Arme, der für das Musikleben der Rhonestadt so viel getan hat, mit vielen anonymen Bedrohungen wegen seines Deutschtums bis aufs äußerste gequält worden ist. Ob die Heißsporne am Lac Léman, die so eifrig nach Frankreich zu schielen lieben, es *Vianna da*

Motta, der zum Nachfolger Stavenhagens am Genfer Konservatorium ausersehen sein soll, nicht am Ende verübeln werden, daß er so lange Jahre in Deutschland tätig war?

— *Opfer des Krieges*: *H. K. Michel*, Musiklehrer in Dresden. *Julius Sennet*, Musiklehrer in Berlin. Kapellmeister *P. Phil. Schlatter* (München).

— Gestorben sind: der Präsident des Kölner Männergesang-Vereins *von Othegraven*, *Richard Schwarz*, Solotrompeter des städt. Orchesters in Magdeburg, der Konzertmeister *H. C. Stephan* in München-Ebenhausen.

— Der bekannte Walzerkomponist *Emile Charles Waldteufel*, dessen „España", „Estudiantina", „Schlittschuhläufer" usw. die Runde um die Welt gemacht haben, ist am 16. Februar, wie auf dem Umwege über Amerika gemeldet wird, in Paris gestorben. Er war in Straßburg geboren, wurde am Pariser Konservatorium ausgebildet, erhielt 1865 seine Ernennung zum Kammerpianisten der Kaiserin Eugenie und wurde der Hofballdirektor Napoleons III. Im Deutsch-französischen Kriege 1870/71 focht er auf französischer Seite.

— Dr. *Jules Ecorcheville*, der vortreffliche Pariser Musikgelehrte, ein Mann von bedeutendem Wissen und Können, ein ehrlicher Freund Deutschlands und seiner Kultur, der mit deutschen Kollegen in anregendstem Verkehre stand, ist im Kampfe für seine Heimat gefallen.

— Dem Musikdirektor *Emil Kramer* aus Rheydt wurde das Eiserne Kreuz verliehen.

— *Walter Niemanns* „rheinische Nachtmusik" hat in Wiesbaden unter Schuricht warme Aufnahme gefunden.

— *Pfitzners* „Armer Heinrich" hatte in der Wiener Hofoper trotz hingebungsvoller Leitung Reichweins, künstlerischer Inszenierung und dem prächtigen Quintett der Herren Schmedes, Weidemann, Mayr und der Damen Kiurina und Hoy nur einen Achtungserfolg.

— *Unbekannte Wagner- und Mozart-Manuskripte* tauchen, wie „M. u. M." melden, in New York auf und wurden bei Anderson daselbst versteigert. Außerordentlich interessant ist eine vollständig von der Hand Wagners herrührende Partitur der Haydnschen zweiten Symphonie, 111 Seiten umfassend, mit Wagners Unterschrift, die der Meister im Jahre 1831 als Leipziger Student kopierte, da er bekanntlich lange Zeit hindurch kein Geld zum Ankauf seiner Lieblingspartituren hatte und sich also nur durch Kopie in ihren Besitz setzen konnte. Weiterhin kam ein Wagner-Brief zum Verkauf, in dem sich sechs Takte mit der Andeutung der Melodie zum Pilgerchor aus „Tannhäuser" befinden, und schließlich ein zweiseitiges Originalmanuskript Mozarts mit Unterschrift aus dem Jahre 1787, worüber nähere Angaben leider nicht vorliegen. Alle diese Stücke gehörten zuletzt dem Orchestermusiker Karl Hamm, einem der ältesten Mitglieder des Metropolitan- und Philharmonie-Orchesters in New York; dessen Vater war ein im Jahre 1874 verstorbener Musikdirektor Valentin Hamm in Würzburg, der mit Wagner sehr befreundet war und von ihm auch die erwähnte Haydn-Partitur geschenkt erhielt. Ebenfalls ein Geschenk stellt das Mozart-Manuskript dar, das Hamm von Mozarts Verleger André in Offenbach a. M. mit einem Beglaubigungsschreiben erhielt. André war infolge eines Ankaufs aus dem Besitz der Konstanze Mozart lange Zeit hindurch der Hauptbesitzer Mozartscher Musikhandschriften.

— In Santiago de Cuba hat sich eine *Beethoven-Gesellschaft* gebildet, die neben der Pflege der Werke ihres Namenspatrons sich die der deutschen Instrumentalmusik insgesamt angelegen lassen sein wird. Leiter ist der Dirigent *Raffael Salcedos*.

— Verfasser des jetzt meistgesungenen und von Aesthetikern, die etwas fehl am Orte sind, stark bekämpften Soldatenliedes „In der Heimat, da gibts ein Wiederseh'n" ist nach der „Passauer Ztg." ein Unterfranke, der Präparandenlehrer *Anton Brugaier* aus Haßfurt, der beim 17. bayer. Inf.-Regt. dient.

— Auch Krefeld hat *Weingartners* „Kain und Abel" aufgeführt. Des Meisters Bühneneinrichtung und Musik zu Goethes Faust ist in Darmstadt angenommen worden.

— Im Herbst soll *Neitzels* „Richter von Kascha" in der hessischen Residenz ihre Uraufführung erleben. — In Würzburg hatte die einaktige Oper „Rahab" von *Kl. von Franckenstein* Erfolg.

— In *Kolmar* i. E. wird das Straßburger Stadttheater zehn Opernabende geben.

— Die *Musikfeste und Festspiele*, die sonst in der Frühjahrszeit in Deutschland stattfinden, werden in diesem Jahre unterbleiben.

— *Max Bruchs* Oratorium „Gustav Adolf" fand in der Leipziger Singakademie Beachtung.

— Prof. *Wendel* hat Schuberts 23. Psalm wirksam instrumentiert. Er gelangte in Bremen zur Aufführung im 7. Philharmonischen Konzerte.

— Als temperamentvoller, wenn auch noch nicht ganz zuverlässiger Pianist, trat *Sandor Laszlo* vor das Berliner Publikum. Erfolg hatten auch *Else Gypser* und Dr. *Victor Ebenstein*, deren künstlerische Darbietungen jedoch nach der Kritik noch der Vertiefung zu bedürfen scheinen.

— Ihre 50jährige Konzerttätigkeit konnte jüngst in Dresden die Professorin der Musik Frau *Rappoldi-Kahrer* feiern.

— Wie verlautet, soll der Intendant *Max Berg-Ehlert* die Leitung des Theaters und der Kapelle in *Altenburg* übernehmen.

— Der Dirigent *Max Fiedler* ist in Stockholm besonders als Brahms-Dirigent ganz außerordentlich gefeiert worden.

— *Waldemar von Baußnern* arbeitet nach der „Rh. M.- und Th.-Z." zurzeit an seiner vierten Symphonie. Er hat zuletzt ein Präludium, Fuge und Finale 1914 für zwei Klaviere, sowie Mädchenlieder für Sopran und Harfe (Text von H. Löns) und ein Oktett „Dem Lande meiner Kindheit" für Klavier, 3 Violinen, Flöte, Klarinette, Cello und Baß vollendet, die zusammen mit der Elegie für Violine und Klavier in einem großen Weimarer Wohltätigkeitskonzert Anfang März zur Aufführung gelangten.

— *F. Max Anton* hat eine symphonische „Tanzmusik" für großes Orchester vollendet, die von Generalmusikdirektor *Kes*-Koblenz zur Uraufführung angenommen wurde.

— Der Komponist *Gustav Bumcke* hat drei Männerchöre komponiert, die auf unsere kriegerische Zeit Bezug haben. Dem einen liegt das Gedicht: „Winter 1914/5" von Hermann Hesse zugrunde und der andere ist dem Heldentode des Reichstagsabgeordneten Dr. Frank gewidmet.

— *Karl Alwin* geht als Kapellmeister an die vereinigten Stadttheater Düsseldorf-Duisburg.

— Der 1913 zuerst ausgeschriebene Staatspreis von 2000 K ist vom österreichischen Unterrichtsminister dem Wiener *Hans Gal* für seine E dur-Symphonie, der Preis von 1000 K Herrn *Heinrich Löwy* für sein Klavierquintett verliehen worden.

— Die *Wiener Hofoper* will Cornelius' „Gunlöd" in W. v. Baußnerns Bearbeitung und Ergänzung aufführen.

— Prof. Dr. *Johannes Wolf*, der ausgezeichnete Musikhistoriker, ist zum Bibliothekar an der Kgl. Bibliothek ernannt worden.

— Die *Grand Opera Company* in Chicago ist verkracht.

— Frl. *Frieda Gollmer*, die erste Altistin des Stadttheaters in Halle, die in der letzten Spielzeit ihre Studien bei dem Konservatoriumsdirektor und Hofopernsänger *Bruno Heydrich*-Halle mit nachdrücklichem Fleiß und großem Erfolg betrieb, ist nach eingehendem Probesingen für fünf Jahre als erste Altistin für das Hoftheater in Dresden verpflichtet worden.

— Der Kriegsfreiwillige *Alexander Moissi* hat in einem Konzerte in Noyon als Sänger mitgewirkt. Da „alle" Blätter davon sprechen, soll es auch hier stehen. Aber ist's wirklich nötig, derlei nichtige Meldungen, die nie ganz ohne den Beigeruch von Reklame auftauchen, in die Welt zu schicken?

— Im *Frankfurter Stadttheater* erregte der jugendliche Geiger *Duci di Kerekjarto* aus Ungarn in der Teufelstriller-Sonate Tartinis u. a. m. Aufsehen.

— Die „Harmonie" (No. 2, 1915) bringt die nachfolgenden Ausführungen: Das „Neue Mannheimer Volksblatt" richtet einen scharfen Angriff gegen die Leitung des Mannheimer Hoftheaters, weil sie den „Rosenkavalier" von *Richard Strauß* auf den Spielplan gesetzt hat. Das Blatt meint, in dieser Zeit, wo wir um das Schicksal des Deutschen Reiches und des ganzen Deutschtums kämpfen, sei Richard Strauß nicht würdig, zu uns Deutschen zu sprechen. Zur Begründung dieser Ansicht wird bemerkt, daß Richard Strauß, der seit Jahren seine Werke in Frankreich verlegen läßt, sich geweigert habe, den von 93 deutschen Gelehrten und Künstlern erlassenen Aufruf „An die Kulturwelt" zu unterzeichnen. Richard Strauß hatte seine Weigerung damit begründet, daß Proteste gegen Verleumdungen der deutschen Kultur von der deutschen Diplomatie und nicht von der deutschen Künstlerwelt ausgehen müßten. Dazu bemerkten die „Signale für die musikalische Welt", eine solche Begründung könne nur jemand angeben, der sich nicht die Mühe genommen habe, ernstlich über das Problem nachzudenken. — Die „Süddeutsche Sängerzeitung" schreibt dazu: „Uns mutet die Straußsche Begründung der Weigerung, den erwähnten Protest zu unterschreiben, wirklich eigentümlich an. Denn das ist doch eine sicherlich unzweifelhafte Tatsache, daß die Zurückweisung derartiger Verleumdungen deutscher Kultur in allererster Linie den Künstler mit angehen. Jedenfalls gehört unserer Meinung nach die Kultur zuerst dem Künstler und die Politik dem Diplomaten. Richard Strauß dagegen mischte sich politisch in die Angelegenheiten des Deutschen Reichstags — wir erinnern an seinen Hausknechtsausspruch — als der Reichstag die von ihm vertretene Schutzverlängerung nicht bewilligte, versagte aber, als es galt, niedrige Verleumdungen unserer Nation gebührend zurückzuweisen." — Straußens Begründung seiner Weigerung, den Protest zu unterzeichnen, war jedenfalls eine starke Entgleisung. Aber man könnte nun allmählich auch aufhören, dem Künstler sein „Nicht-Deutschtum" und alles, was damit zusammenhängen soll, vorzuwerfen. Vor dem Kriege las man doch die Nachrichten aus Paris über die Aufführung der Josefslegende z. B. ganz anders!

— „*Mädel, laß dir raten*", eine neue dreiaktige Operette von *Hugo Hirsch*, wurde für die „Komische Oper" in Berlin zur Aufführung angenommen.

Erst- und Neuaufführungen.

— Ein Sonderkonzert des Essener Musikvereins brachte *L. Riemanns* fis moll-Klavierquartett zur erfolgreichen Uraufführung.

— Im *Wiener Männergesangverein* kamen zur Uraufführung „Reiterlied" von *Robert Konta* und *Karl Prohaskas* „Deutscher Schwur". Beide Werke fanden lebhaften Beifall.

— Im Oldenburger Hoftheater gelangte *Jos. Snagas* Singspiel „Das kleine Mädel" (Text von Lippschitz und Halton) zur Uraufführung. Patriotischer Inhalt — glänzende Aufnahme.

— Die Operette „*Botschafterin Leni*" von *Leo Ascher*, Text von Buchbinder, erlebte ihre Uraufführung im Josephstädtischen Theater in Wien.

— In *Wien* wurde kürzlich eine, „*Im Frühling*" betitelte Ouvertüre des in der Kaiserstadt lebenden blinden Komponisten *Rudolf Braun* erstmalig aufgeführt.

— In einem Konzerte des *Schubert-Bundes* in Wien wurden *fünf Soldatenlieder* des Ehrenchormeisters *Adolf Kirchl* erstmalig gesungen.

— „*Die alten Kämpen*", Dichtung von Max Kretzer, für Männerchor, Baritonsolo und großes Orchester komponiert von *Ferdinand Hummel*, erlebte die Uraufführung durch den Berliner Lehrergesangverein und das Philharmonische Orchester.

— Der *Berliner a cappella-Chor* führte drei gut gearbeitete und wirksame Chöre seines Leiters *Fr. Steineck* erstmalig auf: „Ist Gott für mich", „Wintersonne", „Ein österreichisches Reiterlied".

— Das *Leipziger Neue Operettentheater* führte am Ostersonntage ein „fröhliches Spiel mit Gesang" von *L. Kastner* und *R. Tesmar* „Unter der blühenden Linde" auf, deren Musik von *Friedr. Gellert* stammt. Eine sentimentale Nichtigkeit.

— Am Ostersamstag wurden im Teatro Costanzi in Rom die preisgekrönten einaktigen Opern „Tragedia Fiorentina" von *Mariotti* und „Freda" von *Romani* ohne nennenswerten Erfolg zum ersten Male aufgeführt. Wann kommt die nächste Serie dran?

— Im Mailänder Scala-Theater hat ein neues Werk „*Phaedra*", Text von d'Annunzio, Musik von *Pizzetti*, einen guten Eindruck hinterlassen.

— *Walter Braunfels'* Chinesische Gesänge (op. 19), deren Uraufführung beim 49. Tonkünstlerfeste in Essen stattfand, machten bei ihrer ersten Wiedergabe in Stuttgart (15. April) durch Frau *Iracema-Brügelmann* und unter Schillings' Leitung tiefen Eindruck. Sehnsuchtschwer der erste Gesang, innig warm der zweite, glutvoll, stark auflodernd der dritte, dessen Formlosigkeit und Schluß mich freilich etwas enttäuschte. Der instrumentale Teil ist bei allem Reichtume nicht so, daß er die Singstimme verdeckte. Alles in allem reife und reiche Kunst. Frau Brügelmann sang ganz herrlich. *W. N.*

— Der Sängerchor des *Frankfurter Lehrervereins* hat zum Gedächtnis der Gefallenen *Liszts* gewaltiges, von Fragwürdigem freilich nicht freies *Requiem* für Männerchor, Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken aufgeführt. Die große Aufgabe konnte wegen der durch den Krieg bedingten Abwesenheit vieler Vereinsmitglieder nicht ganz einwandfrei gelöst werden. Weshalb also wurde sie unternommen?

— Im *Haag* fand am 12. April die erste deutsche Aufführung von „Tristan und Isolde" in deutscher Sprache seit dem Beginne des Krieges statt. Das Gebäude für Kunst und Wissenschaft, der Ort der Vorstellung, war von einer beifallsfreudigen Menge gefüllt. Störende Zwischenfälle, auf die mancher in der nicht gerade deutschfreundlichen Stadt gefaßt gewesen sein mag, kamen trotz der Hetze des „Telegraaf" nicht vor. *O. Lohse* leitete.

— Die *Volks-Singakademie* in *Dresden* bringt in ihrem nächsten Konzert die Uraufführung des a cappella-Chorwerkes mit Orgel und Klavier „Bekenntnis" (Dichtung eines deutschen Arbeiters) von Erich Kauffmann-Jassoy und die Erstaufführung von Georg Schumanns „Tränenkrüglein" für Chor, Soli, Klavier, Harfe und Orgel. In beiden Werken werden die Komponisten selbst die Klavierpartie spielen.

— Zu Rainer Maria Rilkes Dichtung „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" hat *Kasimir v. Paszthory* eine Musik geschrieben, die ausgangs März in Wien aufgeführt wurde.

— Dr. *Hans Hubers* Oper „Simplicius", deren Uraufführung vor drei Jahren in Basel mit zweifelhaftem Erfolge stattfand, wurde nach ihrer Umgestaltung in Bern aufgeführt. Die „Frankf. Ztg." berichtet darüber, daß dem Werke auch jetzt noch ein lebenskräftiger, dramatischer Organismus mangele. Von großer Wirkung war der dritte Akt. Hubers Musik ist gediegen und zeigt neben Meistersinger-Einflüssen „in den oft eingestreuten balladesken Episoden auch ein eigenes Gesicht". Das Textbuch ist als nicht gelungen, weil zu verwickelt, zu bezeichnen. Kapellmeister Dr. *Nef* leitete die Aufführung.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Aus *Budapest* wird gemeldet: Der Unterrichtsminister Jankovich hat gestattet, daß in der hiesigen *Kgl. Oper* auch in *deutscher* Sprache gesungen werden darf, was seit 1884 verboten war.

— Die *Universal-Edition* hat aus Anlaß des Freiwerdens der Werke des 1884 gestorbenen tschechischen Tondichters *Friedrich Smetana* eine Ausgabe seiner hervorragendsten Werke veranstaltet.

— *Jakob Dalkes'* (sprich: Dalcroze) „Bildungsanstalt" Hellerau ist, wie gemeldet wird, in Konkurs geraten. Ob derlei Bildungsschwindel in Zukunft wohl wieder in Deutschland Boden fassen wird? Wir kennen einen *Musiker*, dem erst durch Tanzbeine die Bedeutung der ersten c moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers aufging — wie er nämlich behauptete. Für derlei Käuze ist Helleraus Ende wohl ein großer Schmerz.

— Der *Wiener Tonkünstler-Verein* veranstaltet in der Zeit vom 4.—9. Mai d. J. im Musikvereins-Gebäude eine *Kriegsmusik-Ausstellung*, die alte und neue Kriegsmusik in Handschrift und Druck vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, historische Musikinstrumente, seltene Kupferstiche, Bilder berühmter Führer und Feldherren umfaßt. Im Rahmen der Ausstellung sind auch musikalische Veranstaltungen geplant, die wertvolle ältere und neue Werke der Kriegs-Literatur bringen sollen. Der Reinertrag der Kriegsmusik-Ausstellung fließt der Kriegsfürsorge des Wiener Tonkünstler-Vereines zu. Durch Mitwirkung einer großen Zahl öffentlicher und privater Sammlungen des In- und Auslandes verspricht die Ausstellung ein überaus wertvolles kulturhistorisches Dokument zu werden.

— Dr. *Max Reger*, der anläßlich eines Wohltätigkeitskonzertes des städtischen Beamten-Gesangvereins in *Chemnitz* am 20. März mit der städtischen Kapelle seine Vaterländische Ouvertüre op. 140 unter persönlicher Leitung zur Aufführung brachte, spielte u. a. auch mit dem Kirchenmusikdirektor Stolz seine Variationen und Fuge für zwei Klaviere. Die Ouvertüre wurde mit jubelnder Begeisterung entgegengenommen. In einem an den Kirchenmusikdirektor Stolz gerichteten Schreiben fällte Reger ein schmeichelhaftes Urteil über das Chemnitzer Orchester: „Es war mir eine große Freude, mit dem ausgezeichneten städtischen Orchester zu Chemnitz musizieren zu können. Das Orchester ist in bester Art diszipliniert; jedes Instrument ist mit vorzüglichen Kräften besetzt; außerdem geben sich alle Herren die größte Mühe, so daß man die Stadt Chemnitz zu einem solch ausgezeichneten Klangkörper nur aufs beste beglückwünschen kann.

Jena, 24. März 1915.

Generalmusikdirektor Dr. Max Reger."

— *Ribots* „Revue Philosophique de la France" hat, wie die „Fr. Z." berichtet, bis jetzt keinen Kriegsartikel gebracht! Die wahrhaft vornehme Zeitschrift ist von dem wütenden Deutschenhasse unserer Gegner völlig unberührt geblieben. In der März-Nummer d. J. wird R. Euckens Werk „Zur Sammlung der Geister" besprochen. Dabei ist vom deutschen Wesen die Rede: Deutscher sein, heißt vor allem arbeiten aus Liebe für die Arbeit selbst, heißt, sich vom Egoismus frei machen und in der Hingabe an methodische und beharrende Arbeit ein inneres Wachsen des Menschen erstreben. Deutsch sein heißt auch nach innerer Bildung trachten. Dieser Wesenszug geht durch alle Aeußerungen des deutschen Geistes in Religion, Philosophie, Literatur, Kunst, Erziehung, Musik. Der dritte Zug der deutschen Eigenart ist der Idealismus, der nicht in der Weltflucht, sondern in der Umgestaltung der gegebenen Wirklichkeit im Sinne des Ideals besteht. . . . Die Stimme des Predigers in der Wüste! Wird sie einst anschwellen zum mächtigen Chore?

— Das „*Schweizer Musikerblatt*" (Redaktion E. Th. Markees, Basel, Verlag von?), Organ des Schw. Musikerverbandes, versendet soeben seine No. 1. Zu der Gründung haben Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Allg. Deutschen Musikerverbande und dessen Unterverbande in der Schweiz geführt. Das neue Organ setzt sich mancherlei Ziele, vor allem die Förderung der in der Schweiz heimischen Musiker und den Kampf gegen das „auswärtige" Agentenwesen. Sollten die Umstände es nötig machen, so werden unsere Schweizer Korrespondenten uns in Zukunft über das „Schw. M." und sein Programm Näheres mitteilen. Vorläufig verzeichnen wir nur die Ausgabe der neuen Zeitung.

— Die *Düsseldorfer* Stadtverordneten genehmigten einen Vertrag mit dem Direktor des *Stadttheaters*, Herrn Zimmermann, demzufolge auch für das nächste Spieljahr vom 1. September 1915 bis zum 31. Mai 1916 der Notbetrieb aufrecht erhalten werden soll.

— In jungen Jahren ist als deutscher Krieger der Urenkel *Karl Maria v. Webers* gefallen, und mit ihm ist die Familie des großen Komponisten erloschen. Die Enkelin Webers ist Frau Maria v. Wildenbruch. Der Enkel von Webers erster Liebe, der Schauspielerin Therese Brunetti, vor deren Schönheit Napoleon sogar eine Rede unterbrochen haben soll, als

er sie sah, der Musiker Friedrich Brunetti, der als österreichischer Militärkapellmeister die montenegrinische Hymne komponierte, ein jetzt 78jähriger Mann, saß in Belgrad, als der Krieg ausbrach. Niemand weiß, was aus ihm geworden ist.

— Mit Bezug auf eine in der „B. Z. am Mittag" enthaltene Mitteilung über eine bevorstehende gütliche Lösung des Streitfalles *Felix v. Weingartner—Graf Hülsen-Häseler* teilt Herr v. Weingartner mit, daß er eine Zustimmung zu einem Berliner Konzert weder erhalten noch auch nachgesucht habe.

— Die *Rheinische Volksliedkommission* versendet ihren ersten Bericht: bis jetzt sind 2000 Lieder gesammelt.

* * *

Soziale Maßnahmen.

— *Die beabsichtigte Gründung der Musikerkammer.* Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* hielt seine Hauptversammlung in Berlin ab, in der eine Denkschrift Wilh. Klattes über die schon viel erörterte Frage der Schaffung einer *Musikerkammer* vorgelegt wurde. Die „D. T.-Z." führt aus dieser Arbeit folgende Absätze an: „Die Bedeutung und der Wert einer solchen Zentralstelle dürfte gerade darin bestehen, daß hier den als allgemein ersprießlich anerkannten Wünschen der Einzelverbände von höheren Gesichtspunkten aus Rechnung getragen und an ihrer Erfüllung nach Recht und Billigkeit nachdrücklich mitgearbeitet wird, soweit dies von einer Zentralstelle aus möglich und nützlich erscheint." Als Ziele haben zu gelten: 1. Angemessene Entlohnung für musikalische Arbeit. Aufstellung sorgfältig erwogener, den Ortsverhältnissen angepaßter Tarife; Festsetzung von Mindesthonoraren für die Kräfte, die unter der Kontrolle der Musikerkammer stehen oder deren Prüfungsordnung sich unterwerfen. 2. Besserung der Erwerbsverhältnisse durch Beseitigung aller vermeidbaren Schwankungen und Unsicherheiten im Einkommen. Durchführung des Gedankens, daß Verträge jeglicher Art nur nach dem Grundsatz gegenseitiger Rechte und Pflichten abgeschlossen werden und zwar nicht durch Mittelspersonen, sondern durch Arbeitgeber und Arbeitnehmer unmittelbar. 3. Bekämpfung des unlauteren und unberechtigten Wettbewerbs unter ungleichen Voraussetzungen. Aufmerksame Beobachtung der Durchführung des Gesetzes über den unlauteren Wettbewerb, soweit es irgend auf die Verhältnisse in musikalischen Betrieben anwendbar ist; Pflege des Gedankens, daß nur der höhere Grad künstlerischer Tüchtigkeit einen etwaigen, wie immer gearteten, Vorrang zu rechtfertigen habe, außerkünstlerische Momente hingegen nach Menschenmöglichkeit dem Bereiche des Wettbewerbs fernzuhalten und daß bei gleicher Leistungsfähigkeit dem Berufsmusiker vor dem Musiker im Nebenamt der Vorantritt zu lassen bezw. zu verschaffen sei. 4. Der Schutz Jugendlicher wäre durch zu erstrebende gesetzliche Maßnahmen zu verbürgen. 5. Untaugliches Notenmaterial ist durch öffentliche Warnung, eventuell entsprechende Brandmarkung der schuldigen Firmen zu bekämpfen. 6. Förderung der für die materielle Hilfe eingerichteten Kassen, Stipendienfonds und sonstigen Wohlfahrtseinrichtungen der verschiedenen Verbände. 7. Pflege der Berufsstatistik. 8. Die Hauptaufgabe für die Erreichung der ideellen Ziele wäre die Kontrolle des gesamten musikalischen Erziehungswesens. Seine Denkschrift schließt Klatte mit den Grundsätzen: 1. Zu den unerläßlichen Vorarbeiten für die Gründung einer Zentralstelle für die Gesamtinteressen der Musikerschaft gehört, daß alle Verbände sich einigen, ihre Sonderwünsche auf die oben zusammengefaßten, gemeinsam zu verfolgenden Ziele einzustellen, d. h. also, daß alle diejenigen Punkte der verschiedenen Verbandssatzungen, die eine wesentliche Differenz mit anderen Verbandssatzungen ergeben, vorerst abgeglichen sein müssen. 2. Die ersprießliche Tätigkeit einer solchen Zentralstelle ist nur denkbar, wenn die verschiedenen Verbände sich bezüglich der Mittel, die sie zur Verwirklichung ihrer Zwecke anwenden, dem anpassen, was von der Zentralstelle (der „Musikerkammer") als angängig und angemessen befunden wird. Denn 3. die zu gründende „Musikerkammer" soll nicht eine mehr oder minder lockere Kartellierung der verschiedenen Verbände darstellen, sondern eine von der gesamten Musikerschaft freiwillig eingesetzte, von ihr anerkannte und unterhaltene höhere Behörde sein, die ihre Aufgabe darin sieht, die künstlerische Pflege der Musik in weitestem Umfange zu heben, und zu erstreben, daß alle hieran Beteiligten eine menschenwürdige Existenz finden. Wann die Gründung der höchst notwendigen Musikerkammer erfolgen wird, läßt sich noch nicht absehen.

— In *Nürnberg* fanden *Festspiele* zugunsten der städtischen Kriegsfürsorge statt. Am dritten Abende wurde Mozarts „Don Juan" in der Scheidemantelschen Bearbeitung des Textes gegeben, die von 1916 ab für die Bühnen des Bühnenvereines gelten wird.

— Aus Weimar wird berichtet, daß die Gehälter der Lehrer der *Großherzogl. Musikschule* im Kriegsjahre nicht gekürzt worden sind.

— Das *Stadttheater* in *Gießen*, das unter Leitung von Direktor *H. Steingoetter* steht, hat die von der Stadt für das Kriegsspieljahr 1914/15 bewilligte besondere Garantie von 10 000 Mk. nicht benötigt, sondern noch einen Ueberschuß erzielt, der auf Antrag des Direktors vor allem zur Auszahlung einer besonderen Vergütung in Höhe einer vollen Monatsgage an die darstellenden Mitglieder verwendet worden ist.

— Aus *Leipzig* wird dem „B. T." geschrieben: Nach der Uebersicht des Rates der Stadt Leipzig betrug der städtische Zuschuß an das Stadttheater für das Kriegsjahr 1914 im ganzen 654 732 Mk. Das sind 126 561 Mk. mehr als vorgesehen war, aber trotzdem nur 2500 Mk. mehr als 1913. Die Künstler haben sich Gagenabzüge gefallen lassen müssen, ebenso haben der Intendant Martersteig und der Operndirektor Otto Lohse freiwillig auf einen Teil ihrer Gehälter verzichtet. Den Beamten und Arbeitern ist dagegen nichts abgezogen worden. In gleicher Weise ist auch im Jahre 1915 weiter verfahren worden. Der Rat hofft für das Jahr 1915 mit einem Zuschuß von 584 000 Mk. auszukommen. Die „Parsifal"-Aufführungen des vorigen Jahres haben keineswegs mit einem Defizit abgeschlossen. Es sind für sieben Aufführungen 74 356 Mk. ausgegeben, dagegen 82 707 Mk. eingenommen worden.

* * *

Kuriosa.

— „The National Anthems of the Allies Great Britain, France, Belgium, Russia, Japan". Herausgeber dieses in London, New York und Boston erschienenen, höchst nötigen Werkes ist der Verlag G. Schirmer. Warum der spekulationstüchtige Ex-Deutsche Serbien und Montenegro vergessen hat, verstehe, wer kann.

— Im „Berliner Lokalanzeiger" zeigte am 2. Februar ein Menschenfreund, der zugleich die „Musikakademie" in der Oranienstraße 63 leitet, *unentgeltliche Klavierkurse* an, in denen jedermann innerhalb drei Monaten Vaterlandslieder (Noten und Klavier-Ueben frei) erlernen könne. So ist's recht, das heißt das Bedürfnis der Zeit verstehen. Aber hoffentlich schmeißt der Herr Direktor jedermann auch noch ein warmes Nachtessen.

— Die in *Ruhleben* gefangen gehaltenen Engländer sollen, wie die „M. u. M." mitteilen, Werke von Haydn, Mendelssohn u. a. aufführen dürfen.

— *Sven Scholander*, der mit Rücksicht auf seine früheren Kunstleistungen auch noch in den letzten Jahren, als sein Können schon stark brüchig geworden war, viel gefeiert wurde, ist unter die Deutschenfresser gegangen. Erst schmeicheln, sich feiern und ungezähltes Geld geben lassen und dann ohne jeden Grund schimpfen — Pfui Teufel!

— *Giacomo Puccini* hatte bekanntlich einen an Artur Wolff geschriebenen Brief, in dem er erklärte, sich jeder feindlichen Aeußerung gegen Deutschland enthalten zu haben, abgeleugnet, als es ihm in Frankreich wegen des Schreibens an Kopf und Kragen ging. In der „D. Bühne" wird nunmehr Puccinis Brief im Faksimile mitgeteilt. Daß ein so gewiegter Geschäftsmann wie der über Gebühr in Deutschland gefeierte Italiener zum 2. Male so tappig sein konnte!

— *Hall Caine*, der wohl nichts Besseres zu tun wußte, hat unter dem Titel „King Albert's Book" Werke von deutschfeindlichen und „neutralen" Komponisten herausgegeben. An der Spitze marschiert, wie recht und billig, eine Frau, *Ethel Smith*, die Suffragettenoberstin, mit einem „march of women". *Claude Debussy, Messager, Mascagni* (hoffentlich bleiben die Bezüge für ihn aus Deutschland künftig aus!) und der Däne *P. Lange-Müller* schließen sich an. Saint-Saëns hat seinen brieflichen Segen gespendet.

* * *

Musikbeilage zu Heft 15. Wer zählt die Hymnen, nennt die Namen der Tonkünstler, die in unseren schicksalschweren Tagen schon versucht haben und voraussichtlich noch versuchen werden, ihre Königshymnen und Nationalgesänge an die Stelle des Liedes zu setzen, das wahrscheinlich (denn auch *Fr. Chrysander*, der Händel-Biograph, hat die Sache nicht völlig aufgeklärt) englischen Ursprunges ist. Wir wählen die Arbeiten von drei Stuttgarter Komponisten aus, die in alphabetischer Reihenfolge hier erscheinen (sollten) und erbitten von unseren Lesern Meinungsäußerungen über den Wert der Hymnen. Die Redaktion hat zunächst keinerlei Veranlassung, zu ihnen Stellung zu nehmen; sie möchte nur dies noch betonen: aus der getroffenen Auswahl darf keineswegs auf eine Minderwertigkeit des Restes an gleichartigen Schöpfungen geschlossen werden. — Die hübschen Stücke *Steinitzers* werden ihren Spielern Freude machen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.

Schluß der Redaktion am 24. April, Ausgabe dieses Heftes am 6. Mai, des nächsten Heftes am 20. Mai.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

1915 Heft 16

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Wenig bekannte vaterländische und soldatische Werke Franz Schuberts.

Ein Rückblick.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

Die Ueberzeugung, längst Bekanntes vorbringen zu müssen, veranlaßt mich, mein Thema so eng zu begrenzen, wie es die Ueberschrift gibt. Denn wollte ich über alle in die Kategorie „Krieg, Soldaten, Vaterland" fallenden Tondichtungen Schuberts sprechen, so würde ein Buch daraus werden; und dieses Buch enthielte Bemerkungen über Werke, die zum festen Besitzstande des deutschen Volkes gehören, über deren hohen künstlerischen Wert die Akten geschlossen sind. Lieder wie „Kriegers Ahnung", die Gesänge Ossians und die aus dem „Fräulein vom See" sind den Sängern ebenso wert wie den Klavierspielern die vierhändigen Militär-Märsche. Sie sind alle, trotzdem Ellen ein schottisches Mädchen und Ossian ein schottischer Barde ist und die Märsche den Titel „Marches militaires" tragen, urdeutsch.

Die kriegerischen Zeiten, die wir wie unsere Vorfahren vor 100 Jahren zu durchleben berufen sind, haben naturgemäß der Kunst und Wissenschaft ganz neue Richtlinien gezogen. Unwillkürlich sucht der ruhelose Geist nach einem Ruhepunkt; da ihn die Gegenwart nicht gewähren kann, ist die Vergangenheit dazu berufen. Und da sind wir in der Tat das glücklichste Volk der Erde; denn vor einem Jahrhundert durchlebten die Deutschen ihre Blütezeit der Literatur und Musik. Die der anden Völker, soweit es bei ihnen überhaupt eine solche gab (England z. B. hat, den weißen Raben Purcell abgerechnet, keinen einzigen schöpferischen Musiker von Bedeutung hervorgebracht [1]), war längst vorüber. Ueber Deutschland aber ergoß sich ein wirklicher Liederfrühling in Wort und Ton. Ihn wieder neu zum Erblühen zu bringen, ist die Aufgabe der Literar- und Musikhistoriker. Nicht der wahrlich billige Ruhm, Verschollenes und Vergilbtes „entdeckt" zu haben, darf sie dazu veranlassen, sondern das Bewußtsein, durch ein erneutes, liebevolles Miterleben der damaligen gewaltigen Zeit der heutigen Generation Trost und Erhebung zu spenden.

In der Reihe der großen Tondichter, die mit Bewußtsein und Erkenntnis der glorreichen Volkserhebung zu folgen vermochten, war Schubert der jüngste. Wir sehen dabei natürlich gänzlich von der Tatsache ab, daß im Jahr 1813 noch kein Mensch wissen konnte, was aus dem simplen Schulmeister in der Pfarre zu den heiligen 14 Nothelfern werden sollte. Beethoven zählte 43, Spohr 29, Weber 27, Loewe 17, Schubert 16 Jahre. Wenn wir nun auch angesichts der märchenhaften Entwickelung seines Genius gewohnt sind, bei Schubert von der Zahl der Lebensjahre als vergleichendem Prüfstein der Leistungen Abstand zu nehmen, so müssen wir doch billig erstaunen, daß ein sechzehnjähriger Jüngling die Reife in sich fühlte, zur Ehre des Vaterlandes ein größeres Tonstück zu dichten.

Seine Abneigung gegen den Soldatenstand darf man dabei nicht in Betracht ziehen. Kreißle [1] erzählt mit einer gewissen Naivität: „Eine zweimal sich wiederholende Aufforderung zur Stellung zum Militärdienste veranlaßte ihn, um dieser Gefahr für die Zukunft zu entgehen, bei seinem Vater als Schulgehilfe einzutreten." Nun, wir können dem Zufall dankbar sein, daß der Lehrerberuf dazumal Befreiung von der Wehrpflicht zur Folge hatte. Als Kriegsheld auf dem Schlachtfeld hätte Schubert voraussichtlich wenig Lorbeern geerntet. Aber welch kaum erdenklicher Verlust für die deutsche Kunst wäre es gewesen, wenn eine schnöde Franzosenkugel seinen ohnehin nur allzukurz gesponnenen Lebensfaden vorzeitig durchrissen hätte! Auch auf einem andern Felde der Ehre kann man dem Vaterlande dienen. Daß Schubert diesen ihm als wahren Künstler von Gott bestimmten Beruf voll erfüllt hat, und daß gerade der bunte Wechsel von tiefem Ernst und leichtem Scherz in diesen Werken die traute Gestalt des geliebten Meisters uns ganz besonders nahe bringt. werden die folgenden Zeilen lehren.

Das Jahr 1813.

Wir wissen mit Bestimmtheit, daß Schubert bereits als 13jähriger Knabe sich in den mannigfachsten Kompositionen versuchte. Die Geheimnisse der Form hatte ihm, wie sich sein Lehrer, der Hoforganist Ruziczka, ausdrückte, der liebe Gott entschleiert. Er kehrte im Jahr 1813 aus dem Konvikt der kaiserlichen Hofkapelle in das väterliche Haus zurück und nahm regelmäßig an den Quartettabenden teil, wobei der alte Schubert das Cello, die Brüder Ferdinand und Ignaz die beiden Violinen und er selbst die Bratsche spielte. Als nun die Schlacht bei Leipzig geschlagen war, da verfaßte er, offenbar für diese häusliche Kammermusik-Vereinigung, einen Gesang „Auf den Sieg der

[1] Vielleicht rechnet man jetzt in loyaler Begeisterung für den neuen Bundesgenossen den Komponisten des „Mikado" dazu.

[1] Franz Schubert, Eine biographische Skizze. Wien 1861, S. 11.

Deutschen", mit der immerhin nicht gewöhnlichen Begleitung von 2 Violinen und Cello. Wiewohl er das Konvikt wegen Stimmbruches verlassen hatte, dürfte seine Singstimme, die als „Vox humana" das Trio zum Quartett zu ergänzen hatte, selbst in diesem Uebergangsstadium noch zur Bewältigung des Umfanges einer Oktave ausgereicht haben. Ja, es ist zu vermuten, daß der Komponist mit Absicht sich diese engen Grenzen gezogen hat. Der Textdichter ist nicht ermittelt; vielleicht ist es gar ein Mitglied der Familie Schubert, möglicherweise der Vater-Schulmeister selbst, gewesen, da die Worte der acht Strophen etwas vom baculus spüren lassen:

Verschwunden sind die Schmerzen,
Weil aus beklemmten Herzen
Kein Seufzer widerhallt.
Drum jubelt hoch, ihr Deutsche,
Denn die verruchte Peitsche
Hat endlich ausgeknallt.

Die letzten Zeilen haben dem Dichter so ausgezeichnet gefallen, daß er sie in der Schlußstrophe noch einmal bringt:

Der Kampf ist nun entschieden,
Bald, bald erscheint der Frieden
In himmlischer Gestalt.
Drum jubelt hoch, ihr Deutsche,
Denn die verruchte Peitsche
Hat einmal ausgeknallt.

Dazwischen finden sich Wutausbrüche gegen Napoleon:

Es warf dies Ungeheuer
Durch Menschenmord und Feuer
Verzweiflung um sich her

oder:

Die gierige Hyäne
Fraß Hermanns edle Söhne
Durch mehr als zwanzig Jahr.

Für die ästhetische Bildung und den künstlerischen Geschmack des jungen Tondichters ist es ein gutes Zeichen, daß er diesen förmlich blutdürstigen Text nicht mit einer analog wilden Musik versieht, sondern vielmehr ein liebliches Friedenslied erstehen läßt. Die Tonart F dur, das Tempo Andante, der typische „Friedensboten"-Takt $^{6}/_{8}$, die sanfte Instrumentaleinleitung von 8 Takten prägen dem Ganzen ihre Eigenart auf und zeigen die unendliche Ueberlegenheit des Komponisten über den Verseschmied. Mit einer gewissen Hartnäckigkeit, abgesehen von einem Sforzato bei „verruchte", hält dieses Piano bis zum Schlusse an, um beim Peitschenknall einer lauten, ich möchte beinahe sagen: wienerischen Fiaker-Fröhlichkeit Platz zu machen.[1] Ein Bild still-heiteren Familienlebens tut sich vor uns auf; wir werfen einen Blick in die schlichte Häuslichkeit des ehrwürdigen Lehrers; wir sehen ihn, in gehobener Stimmung ob des Sieges der deutschen Waffen und in väterlicher Befriedigung über die kompositorische Leistung seines Sohnes, am Cello sitzen, die beiden andern Brüder in neidloser Bewunderung des Franz ihren Geigenpart gefühl- und schwungvoll ausführen, während der für heute entthronte Bratschist vorsichtig singt, um mit der mutierenden Stimme nicht überzuschnappen. Das treue Mutterauge hatte sich kurz vorher geschlossen. . . .

Das Jahr 1814.

Der Widerhall der freudigen Ereignisse, einmal geweckt in der Seele des Knaben, tönt weiter fort. Am 16. Mai 1814 schreibt er „Die Befreier Europas in Paris" für eine Baßstimme mit Klavierbegleitung nieder. Bereits der ganze Schubert, kurz zusammengefaßt, melodisch, kraftvoll und charakteristisch. Was aus dem (übrigens auch anonymen) Texte:

Sie sind in Paris!
Die Helden, Europas Befreier!
Der Vater von Oestreich, der Herrscher der Reußen,
Der Wiedererwecker der tapferen Preußen!
Das Glück ihrer Völker, es war ihnen theuer,
Sie sind in Paris!
Nun ist uns der Friede gewiß!

mit seinen vielen, so leicht zu unnötigem Pathos verleitenden Ausrufungszeichen für die Musik zu gewinnen war, Schubert hat es gewonnen. Innigkeit ist ihr Zeichen, und sie wird besonders deutlich in dem sanft-verklärten Nachspiel, das mit seinen 8 im Vergleich zu den übrigen 21 Takten als ungewöhnlich lang zu bezeichnen ist und eine seelische Vertiefung von hoher künstlerischer Qualität darstellt: „Nun ist uns der Friede gewiß!" singen diese, das eigentliche Wesen des Liedes bezeichnenden Töne.

Das Jahr 1815.

Dieses Jahr steht in seiner ersten Hälfte unter dem Zeichen Theodor Körners, in der zweiten unter dem Klopstocks. Die persönliche Bekanntschaft, die Schubert und Körner in der Zeit von 1811—1813 machten und pflegten, ist sicherlich nur zum allergeringsten Teil ein bestimmender Grund für den Tondichter gewesen, Körners feurige Kriegslieder in Musik zu setzen. Einmal war er, selbst wenn wir 1813 als den äußersten Zeitpunkt dieser Bekanntschaft annehmen, viel zu jung, um die kriegerische Begeisterung dieser Gesänge voll und ganz nachempfinden zu können; dann aber muß ja berücksichtigt werden, daß „Leyer und Schwert" erst nach dem Tode des Dichters im Druck erschien, wenn auch schon vorher einzelne Gedichte handschriftlich im Freundeskreise verbreitet gewesen sein mögen. In der Zeit vom Januar bis zum Juli 1815 aber, wo die Menschen erst gleichsam zum Bewußtsein der vollführten großen Taten kamen, da beginnt es auch in Schuberts Seele zu tagen. Nicht weniger als 10 Körnersche Gedichte, eines sogar in doppelter Bearbeitung, entstehen mit Windeseile. Die lange Ballade *„Amphiaraos"*, die bereits kriegerische Episoden enthält, schreibt er am 1. März 1815 in fünf Stunden nieder. Aber welcher Sänger kennt heutzutage noch die *„fünf Leyer- und Schwertlieder"* Schuberts? Mit Webers Meisterwerken sind sie nicht zu vergleichen; ihren Zweck als Soldatenlieder erfüllen sie mehr als jene. Denn Webers Kompositionen, mit Ausnahme von „Lützows wilder Jagd", sind schwer ausführbar; aber ein *„Trinklied vor der Schlacht"*, wie Schubert es keck und feurig für zwei Unisono-Chöre hingeworfen hat, ohne eine Note zu viel oder zu wenig, das muß einen Kreis von Kriegern förmlich elektrisieren. Ein gleiches gilt von dem *„Schwertlied"*, für eine Singstimme und drei Takte Unisono-Hurra des Chors. Am 26. Mai 1815 entstehen fünf Duette, für zwei Singstimmen oder zwei Waldhörner. Es sind zwei Mailieder von Hölty, der „Morgenstern" von Körner, ein wunderliebliches Nocturno beim Ausgang der Nacht, und die beiden Leyer- und Schwert-Gesänge *„Jägerlied"* und *„Lützows wilde Jagd"*. Begleitet von den Hornisten der Regimentsmusik, werden die Sänger dieser Lieder ihren Kameraden Freude und Mut in die Adern gießen und der Schubertsche Kehrreim:

Das ist Lützows wilde verwegene Jagd

wird sich ebenso einbürgern wie der Webersche.

Auf andere Voraussetzungen gründet sich das *„Gebet während der Schlacht"*, das den Vortrag eines Unbeteiligten ebenso verlangt, wie etwa ein Kindergebet, das vor dem Einschlafen gesungen werden soll. Im Dampf der Geschütze wird der Soldat ebenso wenig ans Singen denken, wie in später Stunde das Kind, dem die Augen vor Müdigkeit zufallen. Welch unerhörten Eindruck aber der Sänger, wenn er seine ganze Seele den Tönen des Meisters innig vermählt, mit Webers „Gebet" hervorrufen muß, brauche ich nicht weiter auszuführen. Diesem hohen Wunderwerk kommt Schuberts Tondichtung allerdings nicht im entferntesten nah. Bedenken wir aber, daß Weber ein reifer Künstler, Schubert ein 18jähriger Jüngling war.

---

[1] Es existiert noch eine zweite Komposition der ersten Strophe als Kanon für drei Männerstimmen, niedergeschrieben am 15. November 1813.

Das „Körner-Semester" ist mit alle diesem noch nicht beendet. Den Mai des Jahres 1815 füllt die Komposition des Singspiels *„Der vierjährige Posten"* aus. Jeder von uns hat das niedliche Stück während seiner Schulzeit gelesen und dann wieder vergessen; daß wir aber die vollständige Musik dazu — bestehend aus einer Ouvertüre und acht Nummern — von Franz Schubert besitzen, das wird wohl doch bei manch einem freudigstes Erstaunen hervorrufen. Und daß er, als er sie schrieb, noch ein halber Knabe war, verschlägt nichts, ja, es gereicht dem Werke in gewissem Sinne zum Vorteil. Denn nur ein harmloser, naiver, unverdorbener, jugendlicher Sinn wird dem Stoffe wirklich nahe treten können. Ist dieser jugendliche Tondichter nun noch außerdem einer vom Schlage Schuberts, so wird man schon etwas Gutes und Tüchtiges erwarten dürfen. Und so ist es auch. Die Ouvertüre im Boieldieu-Stil, die Arie Käthchens, der Marsch- und Soldatenchor und das Finale — alles ist frisch, wohltuend, melodiös. Niemals kam meines Wissens das Werk zur Aufführung. Das Jahr 1915, das uns hoffentlich den glorreichen Frieden bringt, möge nicht vorübergehen, ohne zur Hundertjahrfeier seiner Entstehung, zur Ehre Franz Schuberts und Theodor Körners den „Vierjährigen Posten" auf dem Theater erscheinen zu lassen.

Gedenken an den toten Freund mag Schubert die ergreifende Melodie zum *„Grablied"* (gedichtet von Kenner) eingegeben haben. Am 24. Juni entstanden, bilden die nach ein paar todestraurigen Vorspiel-Takten einsetzenden Worte:

Er fiel den Tod fürs Vaterland,
Den süßen der Befreiungsschlacht

einen gar wundersam-bedeutungsvollen Abschluß des Körner-Zyklus. Und in seinem Wechsel von Trauer und Trost singt es, wie Händels Totenmarsch im „Saul", Horazens ewigen Spruch:

Dulce et decorum est, pro patria mori.

Nun geht es zu Klopstocks kriegerischen Gesängen. Das auch von Gluck komponierte *„Vaterlandslied"*: „Ich bin ein deutsches Mädchen", mit seinem für die Musik recht undankbaren Rhythmus, wird am 14. September in Töne gegeben und wahrscheinlich an demselben Tage noch einer Revision unterzogen, die zu einer zweiten Fassung führt. Die bei Gluck teilweise störenden rhythmischen Schwerfälligkeiten sind von Schubert sieghaft überwunden. Größer angelegt ist *„Hermann und Thusnelda"*, am 27. Oktober entstanden, vernehmlich die künftige Größe kündend. Der Gesang ist zweifellos das Urbild des herrlichen, in reifster Kraft (1825) entstandenen Liedes „Ellens erster Gesang", indem wir für eine analoge Situation das bei Schubert ganz ungewöhnliche Vorkommen eines Selbstzitates konstatieren können. Hier ladet Thusnelda den blut- und schweißbedeckt vom Kampfe heimkehrenden Gatten zur Ruhe, und dort singt Ellen ihr wunderliebliches: „Raste, Krieger, Krieg ist aus". Beide Gesänge enthalten in der gleichen Tonart die gleiche Begleitungsfigur; in „Hermann und Thusnelda" noch mit der schönen Bezeichnung: „Mit heiligem Jubel". Sie spiegelt die Empfindung des von seiner Kunst durchglühten Tondichters erhebend wider und erweckt in der Seele des Hörers das gleiche Gefühl.

Wenn wir nun noch das kecke Duett der Guerrillas aus der zweiaktigen Oper *„Die Freunde von Salamanca"* (begonnen am 18. November, geendet am 31. Dezember) mit seinem den Kanonendonner nachahmenden köstlichen Paukenwirbel erwähnen, so glauben wir in der Besprechung der unbekannten Kriegswerke des Jahres 1815 nichts versäumt zu haben.

Das Jahr 1816.

Nur mit Worten des Bedauerns können wir von der ersten Tondichtung dieses Jahres sprechen; denn sie ist leider Fragment geblieben und scheint mir nach den vorliegenden Skizzen doch berufen gewesen zu sein, Schuberts bedeutendstes Werk auf diesem Gebiete zu werden. Es handelt sich um Schillers berühmtes Gedicht *„Die Schlacht"*, das als Kantate für Soli und Chor gedacht war; der Entwurf stammt aus dem März 1816. Ein kräftig-herbes, marschmäßiges Vorspiel (h moll) leitet ein; dann beginnt der Baß düster und leise:

Schwer und dumpfig, eine Wetterwolke,
Durch die grüne Ebne schwankt der Marsch.

Das Vorübersprengen des Majors, sein durchdringendes „Halt!", das lautlose Stehen der Front — all diese Schilderungen sind bedeutsame musikalische Momente, und Schubert geht an keinem achtlos vorüber. Ein kurzes, prächtiges Zwischenspiel in B dur führt zu dem ersten Chor:

Prächtig im glühenden Morgenroth,
Was blitzt dort her vom Gebirge?
Seht ihr des Feindes Fahnen wehn?

In langgezogenen Tönen und Akkorden geht es weiter bis zu der Stelle:

Hoch spritzt an den Nacken das Blut,
Lebende wechseln mit Todten,
Der Fuß strauchelt über den Leichnamen

die in lebhaftem 3/4-Takt eine Zeitlang anhält. Fanfarenklänge machen gegen den Schluß hin einer Janitscharenmusik Platz:

Horch, Trommelwirbel, Pfeifenklang
Stimmen schon Triumphgesang

um dann schnell dem Ende zuzueilen. — Es lohnte sich wahrlich der Mühe, die Skizzen zu einem Vollbilde zu ergänzen und der deutschen Vaterlandsmusik damit einen bisher vergrabenen Schatz zuzuführen! Aber nur ein großer Könner ist dazu berufen und ein solcher, der mit dem Werke so pietätvoll wie R. Becker mit Beethovens Erlkönig-Fragment verfährt.

Der Juni bringt Klopstocks *„Schlachtgesang"*: „Mit unserm Arm ist nichts getan!" für eine Singstimme, sicher und fest aufgefaßt, aber der Komposition vom Jahre 1827, von der wir noch zu sprechen haben werden, nicht gleichzustellen. Der dritte und letzte in der edlen Dichterreihe dieses Jahres ist Chr. Fr. Daniel Schubart mit seinem *„Grablied auf einen Soldaten"*, dem vorjährigen Grablied durchaus ebenbürtig und wie dieses Trost und Linderung bringend.

Die letzten zehn Lebensjahre (1818—1828).

Mittlerweile war eine andere Zeit herangekommen. Die Restaurationsperiode wäre nur unvollkommen begriffen, wenn man ihr bloß auf dem politischen Gebiete zu begegnen meinte. Das Ringen um Freiheit war mit dem Heldenthum des Eroberers, alle die großen Thaten, dieser Sturz und diese Herstellung von Thronen und Reichen waren nun vorüber; und es war das Bedürfnis des Ausruhens, des Genießens hervorgestiegen [1].

Schubert war Wiener genug, um sich auch diesen Empfindungen voll und ganz hinzugeben. In der entzückenden Reihe seiner Tänze, die Schumann so wundervoll charakterisiert, findet diese Seite seines Wesens ihren prägnantesten Ausdruck. Was nun noch von Kriegs- und Vaterlandsgesängen seiner unermüdlichen Feder entfloß, entbehrt zwar der Unmittelbarkeit der Veranlassung, wie sie in den früheren Werken so deutlich zu uns spricht, hat aber vor diesen die hohe künstlerische Abrundung, das von Jahr zu Jahr immer großartiger sich gestaltende Können, die wachsende Reife voraus. Bezeichnend ist es, daß er im März 1818 von Theodor Körner gleichsam Abschied nimmt, indem er eine der glücklichsten und schwungvollsten Eingebungen des jungen Dichters aus dem Jahre 1809 durch seine Töne verklärt. Das Gedicht *„Auf der Riesenkoppe"* mit seinen die Musik geradezu herausfordernden Daktylen feiert die Schönheiten des Vaterlandes in inniger Hingebung. Schubert geht durchaus frei, aber auch durchaus sinngemäß deklamierend, mit dem leicht zu Monotonie führenden Versmaße um; das zweimal (am

[1] Ad. Bernh. Marx, Beethoven. 2. Band.

Anfang und in der Mitte) auftretende kurze Rezitativ gibt dem Gesange etwas Erhabenes, Rhapsodisches; und die Unisono-Einleitungstakte, die, nach bald darauf folgendem nochmaligen Erklingen, gänzlich verstummen und sanften Klängen Platz machen, führen uns das mächtige Gebirgsbild, wie im „Schwager Kronos", in seiner Großartigkeit vor Augen. Die Innigkeit der Schlußworte:

Sei mir gesegnet
Hier in der Ferne,
Liebliche Heimath!
Sei mir gesegnet,
Land meiner Träume!

in Schuberts Tönen ist von unbeschreiblicher Wirkung.

Das im Juli desselben Jahres entstandene, sehr umfangreiche, didaktisch-allegorische Lied Mayrhofers *„Die Einsamkeit"* enthält in der Fülle der Gesichte auch ein ziemlich weit ausgesponnenes Schlachtbild, in dem die Gegensätze — der Ausritt zum Kampfe und die leichenbedeckte Walstatt — zu trefflichem Ausdruck gebracht sind.

Wie ihm für die scheinbar so eindeutige Ausdrucksweise kriegerischer Stimmungen immer neue Tonmittel zufließen, können wir nur staunend bewundern. Man sehe sich nur einmal die glanzvolle Instrumentation der Arie „Tief im Getümmel der Schlacht" aus *„Alfonso und Estrella"* (1821) und der Kriegerchöre des *„Fierabras"* (1823) an. Das *„Lied eines Kriegers"* (1824) für Baß-Solo und Männerchor und die *„Romanze des Richard Löwenherz"* (1826) mit ihrer unermüdlichen, marschmäßig markierten Fanfarenbegleitung sind dazu angetan, um 1000 Soldaten im Takte marschieren zu lassen.

Dazwischen läßt er es sich nicht nehmen, dem „Vater Franz" in dem durch die Begleitung des ganzen Orchesters fast zur Kantate ausgestalteten vierstrophigen Chorliede *„Am Geburtstage des Kaisers"* (Januar 1822) zu huldigen. Wie in Beethovens „Abschiedsgesang an Wiens Bürger" Anklänge der Haydnschen National-Melodie zu erkennen sind, so lassen auch Schuberts Töne:

Du gabst uns den Vater Franz

solche nicht vermissen.

Die den Krieg teilweise köstlich karikierende Oper *„Der häusliche Krieg"* (1823) ist viel zu wenig bekannt. Der feine Humor des Ritterchors:

Vorüber ist die Zeit
Voll Unmuth, Kampf und Streit usw.

gibt, mutatis mutandis, Mozarts kriegerischer Figaro-Arie nichts nach. Rauhere und wildere Saiten des Scherzes schlägt *„Der Wallensteiner Lanzknecht"* (1827) an, in dem namentlich der fast durchweg im Raume von 2 zu 2 Takten folgende Wechsel von Dur und Moll, als den Kernpunkt des Gedichtes geistvoll treffend, hervorzuheben ist.

Seltsam, ja feierlich muß es uns anmuten, daß der so friedfertige Meister dem Leben gewissermaßen nicht Valet sagen konnte, ohne noch zwei kriegerische Gesangswerke großen Stils sich von der Seele geschrieben zu haben. Ein Jahr vor seinem frühen Tode (1828) kommt er wieder auf eine Dichtung zurück, die ihn schon 11 Jahre vorher gefesselt und beschäftigt hatte. Es ist das *„Schlachtlied"* von Klopstock, das er diesmal für zwei Männerchöre (acht Stimmen) mit Begleitung des Pianoforte oder der Physharmonika setzt. Gluck und Schumann haben der kraftvoll-begeisterten Dichtung ebenfalls ihre Kunst zugewendet, aber Schubert stellt beide in tiefen Schatten. Schon der Umfang (121 Takte) spricht eine beredte Sprache, noch mehr aber die Fülle der Chormittel, deren Verwendung in dynamischer Hinsicht meisterhaft und großartig abgestuft ist. Warum wendet sich keiner der vielen großen Männer-Gesangvereine bei den jetzt so zahlreichen patriotischen Veranstaltungen dem herrlichen Werke zu?

Und als ihm der Tod schon ganz nahe stand, schuf er noch *„Mirjams Siegesgesang"*, die bekannte Grillparzersche Hymne. Mit Cymbelklang und Saitenspiel ist Franz Schubert zu den himmlischen Heerscharen eingezogen.

Lisztsche Klavierwerke.

Anleitung zu ihrem Studium auf Grund eigener Bemerkungen des Meisters. Von AUGUST STRADAL (Wien).

II. Bemerkungen Liszts beim Unterrichte, welche ich ab und zu durch eigene Anschauungen ergänzt habe.

Es ist natürlich hier nicht der Raum, um alle Bemerkungen Liszts wiederzugeben. Auch ist es nicht möglich, eingehend die Werke zu besprechen, da hierzu eine ausführliche Erklärung geschrieben werden müßte.

Zweite Ballade von F. Liszt.

Ausgabe des Verlages *Kistner* (Leipzig).

Während Chopin in seinen Balladen sich uns als Epiker darstellt, der seine Fantasien nur am Klaviere und für das Klavier erzählt, tritt uns Liszt in seinen beiden Balladen — wenigstens nach meinem Empfinden — als orchestraler Erzähler entgegen, wenngleich die Balladen für Klavier geschrieben sind. Hierin liegt ja eben der große Unterschied zwischen Chopin und Liszt, daß jener seine Tongebilde nur für Klavier fühlen konnte, während dieser, wenn wir gewisse Etudes transcendantes ausnehmen, tatsächlich orchestral für Klavier dachte. So wunderbar z. B. die Funérailles, die Bénédiction de dieu dans la solitude, die Dante-Sonate, Scherzo und Marsch, die beiden Legenden, das erste „année de pélerinage" usw. am Klavier klingen, und so sehr diese Werke klaviermäßig sind und enorme Errungenschaften der Technik in sich bergen, so fühlt man doch, daß sie zwar symphonische Dichtungen für Klavier sind, jedoch geeignet wären, in das orchestrale Gewand eingekleidet zu werden.

Ich sagte, diese Werke seien symphonische Dichtungen für Klavier, an welcher Bezeichnung man vielleicht Anstoß nehmen wird; denn der Meister bezeichnete diese Werke selbst nicht so.

Wenn man aber ihren tieferen Inhalt mit Liszts späteren symphonischen Dichtungen für Orchester vergleicht, wird man einsehen, daß hier eine völlige Gleichheit des Inhaltes, der Form, der ganzen Ideenwelt besteht. St. François de Paule marchant sur les flots und la prédication aux oiseaux (St. François d'Assise) auf der einen Seite und etwa Prometheus oder Orpheus auf der anderen Seite. Les Funérailles und die Heroïde funèbre. Vallée d'Obermann und die Berg-Symphonie.

Die symphonischen Dichtungen, auch die beiden Mephistowalzer, der nächtliche Zug (nach Lenau) haben ein doppeltes Gewand, das orchestrale und die Klavierfassung.

Die Dante-Sonate ist, obgleich sie thematisch die spätere Dante-Symphonie nicht beeinflußt, schon Vorläuferin dieser Orchester-Symphonie.

Ja die letzte Fassung der Mazeppa-Etüde (nach V. Hugo) deckt sich (mit Ausnahme des Kosaken-Marsches) fast mit der symphonischen Dichtung „Mazeppa".

So kann ich es wenigstens aussprechen, daß die meisten Klavier-Originalkompositionen Liszts symphonische Dichtungen sind, welche auch für großes Orchester instrumentiert werden könnten.

Hierin liegt auch die große Tragödie des Mißverstehens des Lisztschen Stiles, daß die meisten Pianisten die Lisztschen Klavierwerke nicht orchestral spielen und ab und zu auch den Chopin-Stil bei ihnen anwenden.

Liszt fühlte selbst, daß seine Klavierkompositionen orchestral gedacht sind, indem er nicht nur oft uns Schülern sagte, wir sollten orchestral spielen, sondern selbst, falls er einzelne Werke oder Stellen erläuterte, orchestral am Klaviere spielte.

Ferner gab er oft bei seinen Klavierwerken die Instrumentation an. So sagte er mir, die chromatischen Baßläufe des Anfanges der zweiten Ballade müssten von den Celli, Contrabassi verstärkt durch Bratschen gespielt werden. Das erste Hauptthema gehörte den Posaunen. Seite 3, Zeile 3, Bässe des 1., 2. und 3. Taktes müssten von den Celli und Contrabassi gespielt werden, während dieser Akkord



den gestopften Hörnern zugewiesen werden müßte.

Seite 3, die 3 Takte des *Lento assai* möge man den Streichern, das *Allegretto* auf Seite 3 bis zu deren Ende den Holzbläsern zuweisen.

Die Fanfaren (Seite 6, Zeile 2, Takt 4 und 5 und die späteren analogen Takte) müssen die Trompeten blasen.

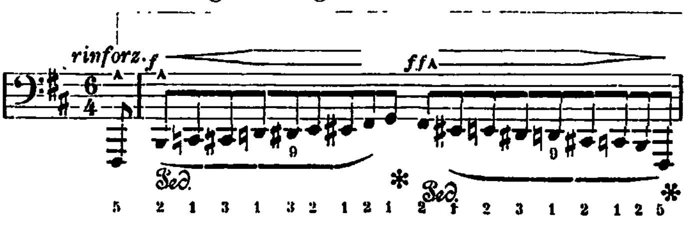
Seite 10, Zeile 1, Takt 4 und 5 ist die Melodie der Klarinette zu übergeben.

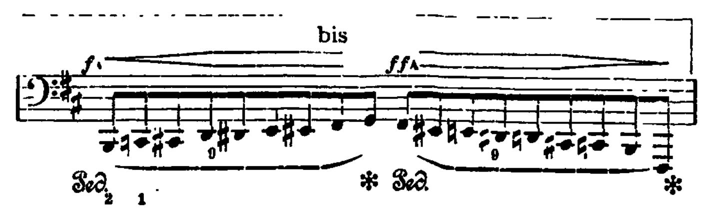
Seite 2, die ersten zwei Anfangstakte.

Liszt gab hier gar keine Bezeichnung, ob die rollenden chromatischen Bässe *p* oder *f* gespielt werden sollen. Auch schrieb er am Anfange Pedal, ohne jedoch eine spätere Be-

zeichnung zu geben, wann dasselbe aufzuhören habe. Ich spielte diese Stelle vor dem Meister mehrmals. Jedesmal war er mit der Auffassung einverstanden, wobei er mir empfahl, die ersten zwei Takte des Anfanges *bis* zu nehmen.

Meine Auffassung war folgende:





Dieser Anfang wird oft *p* oder *pp* gespielt, was gegen Liszts Absichten ist.

Seite 2, Zeile 5 müßte der Fingersatz so lauten:



Seite 3, Zeile 3, Takt 1, 2 und 3: die Bässe müssen mit großer Gewalt, r e z i t a t i v artig gespielt werden.

Seite 3, Takt 4 und 5: Die rechte Hand darf die Akkorde (zuerst Decimen- dann Nonen-Akkord), so schwer es auch manchem fallen möge, nicht arpeggieren.

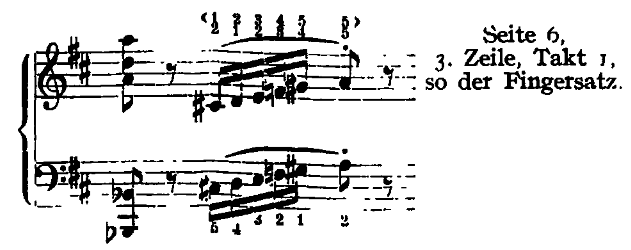
Seite 3, Zeile 4, Takt 3 und folgende (Allegretto) ist dolce, so lieblich als möglich, recht kontrastierend mit dem vorhergehenden Sturme, zu spielen.



Dadurch wird der Sprung von *Dis* nach *H* mit dem Daumen vermieden.

Seite 3, Zeile 6, Takt 2: Die Fünftole ist melodisch (nicht als Verzierung) langsam mit Ausdruck zu spielen.

Seite 6, Zeile 2, Takt 4 und 5 änderte Liszt das *mf* in *f* um. Die Fanfaren, die zum Kampfe hervorrufen, müssen kräftig sein.



Seite 6, 3. Zeile, Takt 1, so der Fingersatz.

Seite 7, letzter Takt *agitato* bis Schluß Seite 9. Ist alles wie ein Sturm zu spielen. Liszt gibt in der Ausgabe bei diesen Stellen keine Pedalbezeichnung. Ich nahm am 1. und 3. Viertel jeden Taktes einen kurzen Pedaltritt, auch dort, wo bei *tempestuoso* die Oktaven in der linken Hand beginnen. Liszt billigte es, d. h. er machte keine Ausstellung. Liszt hat viele derartiger Stellen, bei welchen die Pedalisierung immer schwierig ist. Nimmt man bei diesen stürmischen Oktaven kein Pedal, klingt es akademisch wie eine Oktaven-Etüde; nimmt man sehr viel Pedal, will man also einen Sturm noch überbieten, so ist das Chaos, die Unverständlichkeit da, was Liszt stets mit „Lumperei" bezeichnete. Deshalb müssen hier nur kurze Pedaltritte angewendet werden.

Man vergegenwärtige sich — obgleich jetzt etwas abseits liegend — die Prügelszene aus den Meistersingern. Wird diese streng wie eine Fuge akademisch gespielt, ist es schlecht; ist es „ein Durcheinander-Geschrei", so ist es auch falsch. Die richtige Ausführung der Fuge besteht darin, daß sich allerdings ein wüster Lärm ergeben muß, in dem aber das Gerippe der Fuge, wenn wir das Innere dieses Streitens und Schlagens mit Röntgenstrahlen erleuchten könnten, wohl zu ersehen wäre.

Hier liegt auch das Geheimnis der erschöpfenden Wiedergabe der Lisztschen Sturmes-Phantasien. Tonmalerei des Sturmes mit weitestgehender Klarheit und Durchsichtigkeit des Tonbildes.

So ist es ja auch in der Malerei. Vielleicht wird mancher Futurist einen Sturm malen, der aber auch etwas anderes, z. B. den Aufgang der Sonne, vorstellen könnte. Aber die großen Meister, z. B. Böcklin, bringen bei aller Unbestimmtheit der Umrisse doch das Bild, das wesentlich klar ist.

Seite 10, 2. Zeile, Takt 2 *(a piacere cantando)*, wie das darauffolgende *Allegretto* ist sehr weich und poesievoll zu spielen.

Seite 10, Zeile 4, Takte 1 und 2: der Baß *D* ist mit dem Pedal durch 2 Takte zu halten.

Bei dem nun folgenden Sturme (Seite 11, Zeile 4, Takt 1 bis Seite 15, Zeile 3, letzter Takt) beobachte man das vorher Gesagte.

Seite 15, Zeile 4, Takt 1 und 2: Der Baß *E* ist mit dem Pedal während des ganzen 1. und 2. Taktes (hier bis 3. Viertel) zu halten.

Seite 16, Zeile 3, Takt 2 und folgende bis zum *Allegro moderato* müssen beide Hände abwechselnd so gebunden spielen, daß man meint, es spiele eine Hand.

Seite 17, Zeile 2, Takt 2 *Allegro moderato*. Hier beginnt das Lisztsche Daumenspiel, mit welchem er so gesangliche Wirkungen hervorbrachte. Der Daumen ist der breiteste Finger. Durch ein geschicktes Herüberziehen des Daumens *(legatissimo)* von einer Taste zur andern (besonders auf den weißen Tasten) entsteht gesanglicher Ton. Obgleich Liszt bei Seite 17, Zeile 3, Takt 2, wo die linke Hand das Thema weiterführt, das Daumenspiel nicht vorschreibt, so ist es doch hier analog anzuwenden.

Bei der nun folgenden Variation müssen die Begleitungsfiguren beider Hände ganz *pp* und *legato* gespielt werden. Hier ist keine sogenannte „Technik" anzuwenden, so daß diese gegenüber dem Hauptthema ganz zurücktritt. Die Variation Seite 19, Zeile 3, Takt 1 stelle man sich so vor, daß die Holzbläser und Blechinstrumente das *Thema pomposo e maëstoso* blasen, während die Streicher die Passage ausführen. Seite 20, Takt 1 ließ Liszt stets das *Ossia* spielen, welches mächtiger klingt.

Was das Schluß-*Andantino* anbelangt, so muß es wie ein zarter Hauch verschweben. Vor mehreren Jahren wurde in der Musikzeitung „Die Musik" (Schuster & Löffler, Berlin) der ursprüngliche Schluß der zweiten Ballade veröffentlicht. Das Werk schloß zuerst pompös mit zerlegten, chromatischen Oktaven ab. Der jetzige verklingende Schluß ist aber viel wirksamer und durch die Struktur des Werkes notwendig. Ich habe in einem früheren Aufsatze in der „N. M.-Z." nachgewiesen, wie Liszt harmonisch und auch manchesmal thematisch Wagner beeinflußt hat. Der Gerechtigkeit halber will ich gestehen, daß *vice versa* Wagner Liszt angeregt hat (jedoch nur selten). So scheint mir die zweite Ballade aus der stürmischen Meeresstimmung des „Fliegenden Holländer" hervorgegangen zu sein. Man vergleiche u. a. die chromatischen Bässe, welche in der Holländer-Ouvertüre auf und nieder wogen, mit dem Anfange der zweiten Ballade.

„St. François de Paule, marchant sur les flots"

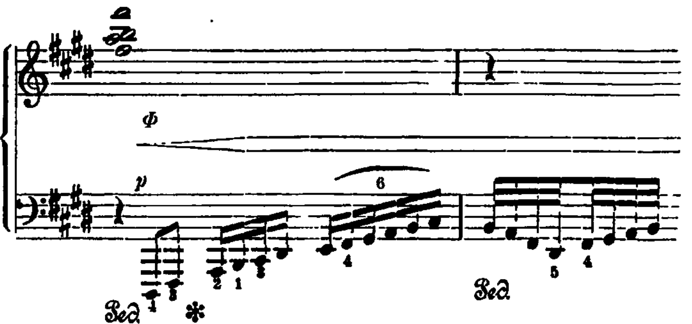
Legende. — F. Liszt.

Ausgabe: „Rózsavölgyi & Comp." (Budapest).

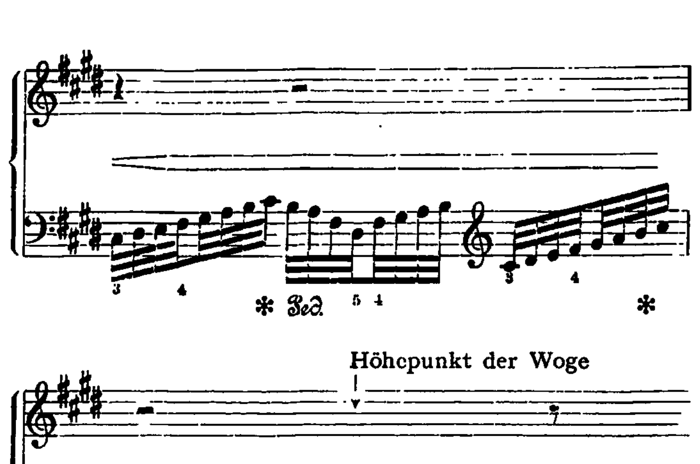
So oft das Werk vor dem Meister gespielt wurde, erhob sich Liszt jedesmal und schritt durch das Zimmer, mit seinen Füßen das Tempo angebend. (♩ = 96.) Das Werk wird entweder zu schnell oder zu langsam gespielt. Liszt wollte durch das Tempo genau ein Dahinschreiten voll erhabener Größe und Ruhe angeben, das zu dem Meeresbrausen der unruhigen Baßfiguren einen gewaltigen Gegensatz bilden solle.

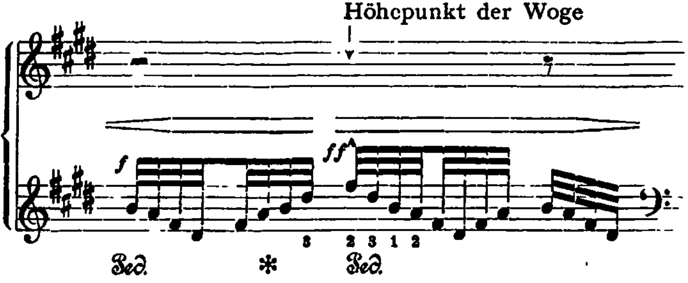
Der Meister wünschte die *crescendo* und *decrescendo* der linken Hand genau beobachtet zu haben. Um nur ein Beispiel zu nennen, siehe Seite 5, 3. und 4. Zeile ＜ ＞ in jedem Takte.

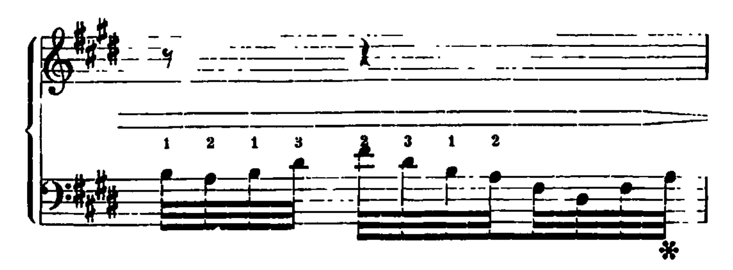
Seite 5 letzte Zeile bis Seite 6, 2. Zeile. Zunächst hat Liszt den Lauf der linken Hand tiefer begonnen, ferner hat er die Pedalisierung geändert, da das Halten des Pedales vom letzten Takte der Seite 5 vorletzter Takt bis Seite 6, Zeile 2, Takt 2 (inklusive) ein Chaos hervorrufen würde. Der Lauf, nach Liszt neu pedalisiert, lautet so:



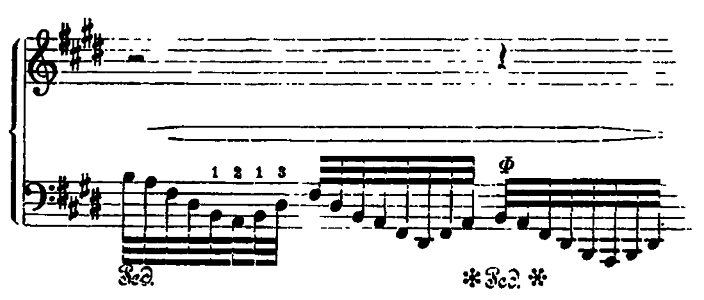
Φ Hier nur ein kurzer Pedaltritt.



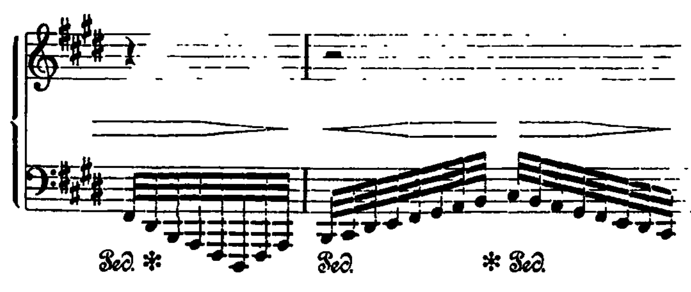




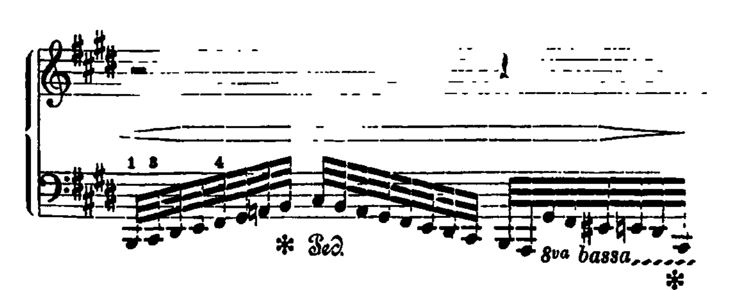
Liszt begann den Lauf langsam und wurde später schneller.

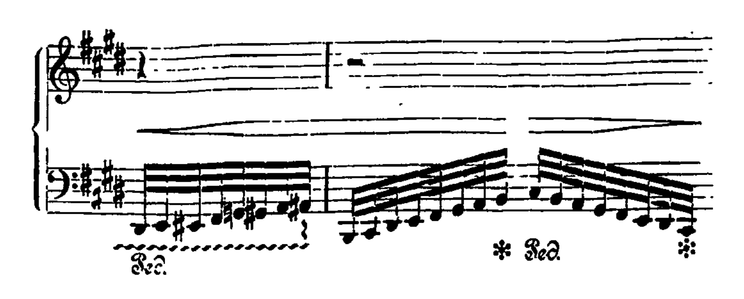


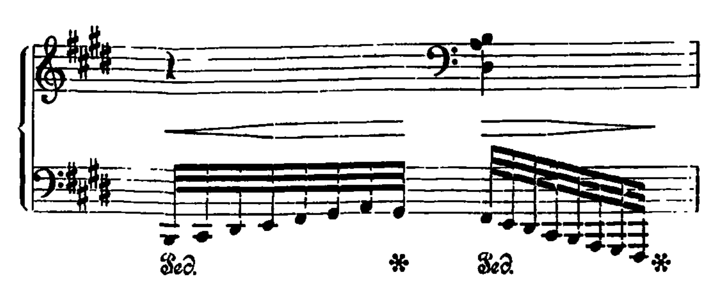
Φ Hier nur ein kurzer Pedaltritt.



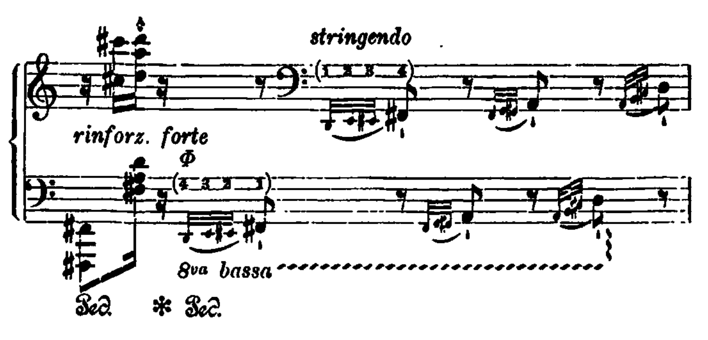








Seite 9, Zeile 3, Takt 2 und die folgenden entsprechenden Takte:



Hier ließ Liszt die Finger (4, 3, 2) auf den Tasten liegen, also ungefähr so:



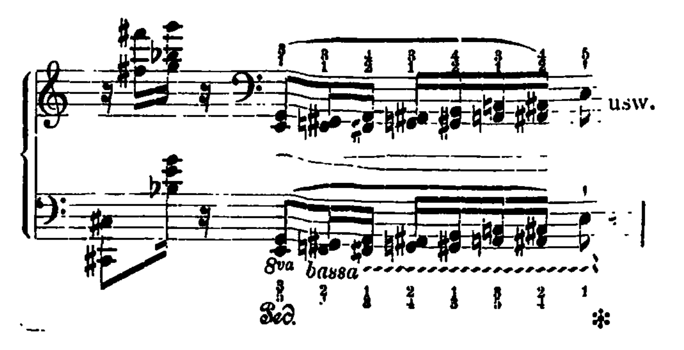
ebenso in der rechten Hand. Es wirkte gewaltig.

So spielte er auch in seinem „Concertsolo" folgende Stelle in der Weise, daß er die Finger liegen ließ:



Auch hier war die Wirkung großartig. Liszt wünschte, daß diese Stellen so gespielt werden.

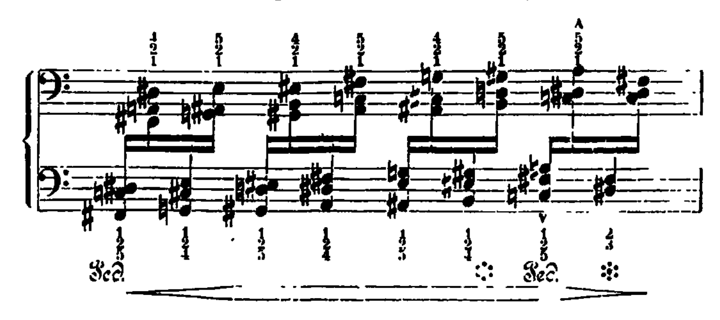
Seite 10, Takt 2. Entweder mit diesem Fingersatz



oder auch in Oktaven.



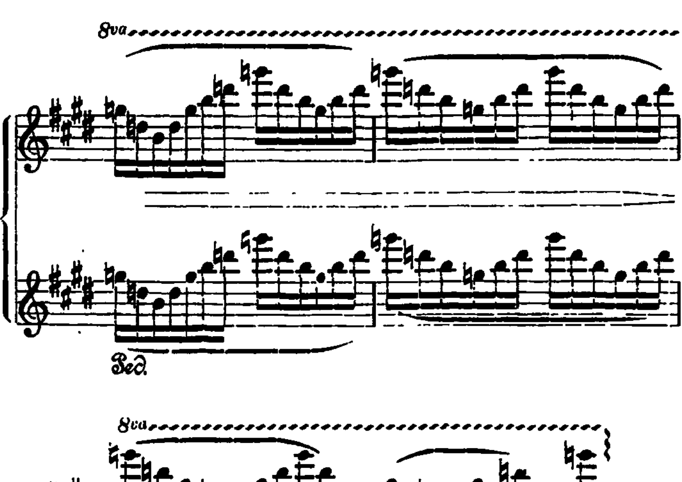
Hier nehme man folgenden Lisztschen Fingersatz:

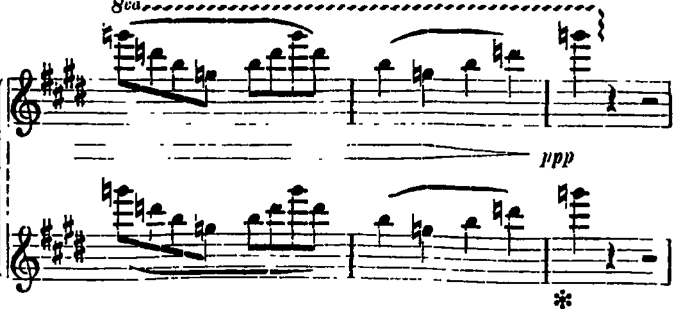


Seite 11, Zeile 3, Takt 2 hat Liszt zwar *non legato* hineingeschrieben, er deutete aber an, daß auch hier beharrlich, wie bei den vorhergehenden chromatischen Sexten, die zerlegten Oktaven etwas *legato* gespielt werden sollen, damit das Rauschen der Wogen naturgetreuer erklinge.

Seite 14, die drei letzten Takte ließ er in jedem Takte das Pedal nehmen, nicht, wie er in der gedruckten Ausgabe vorschreibt, für alle drei Takte ein Pedal.

Vorletzter Takt von Seite 15. Hier erweiterte Liszt die Figur, das Meer muß sich a l l m ä h l i c h beruhigen.





Seite 16, Takt 1:



Liszt schrieb hier in der Begleitung *staccato*-Punkte vor. Er spielte die Begleitung aber ohne *staccato, pp legato* arpeggiert. Liszt sagte, als er das Werk komponierte, seien die Klaviere nicht auf der Höhe gestanden (1884—1886 war ich Schüler Liszts), deshalb wollte er mit den Punkten bloß andeuten, daß die Melodie sich sehr von dem Begleitungsakkorde herausheben müsse. Auf den jetzigen Flügeln müsse man den Akkord weich *legato*, schön pedalisiert spielen. Jedem, welcher Seite 16 von Liszt interpretieren hörte, war es unvergeßlich, wie sphärenhaft er dieses Gebet (des hl. Franziskus) auf den Tasten sang.

Der Meister gab hier gar keine Pedalisierung an. Er nahm aber ausgiebig beide Pedale.

Ebenso spielte er in seinem zweiten Liebestraume (einem Werke, welches er oft vortrug), die Begleitungsakkorde nicht *staccato*, sondern *legato*, *pp* und etwas arpeggiert:



Liszt betonte, man möge den Choral, d. h. das Hauptthema, so ruhig und groß wie möglich spielen, während die wilde Unruhe des Meeres so tonmalerisch wie nur möglich herausgebracht werden müsse.

Scherzhafterweise nannte er diese Legende die „Wasserstiefel-Legende". (Fortsetzung folgt.)

Eine Meyerbeer-Erinnerung.

Den mündlichen Berichten eines Meyerbeer-Schwärmers nacherzählt von ANNA SCHWABACHER (Berlin).

Daß ich zu den von Meyerbeer einer näheren Beachtung Gewürdigten gehören durfte, so erzählte mir oft leuchtenden Auges mein Oheim, dem ich manche selbsterlebte Künstlererinnerung verdanke, das geschah infolge der mir verliehenen eigentümlichen Gabe. Was ich einmal gehört habe, bin ich imstande nachzuspielen, ohne je Klavierunterricht gehabt zu haben oder eine Note zu kennen. Mitunter nimmt mich, den leidenschaftlichen Musikenthusiasten, eine Melodie dermaßen gefangen, daß mich der Anblick eines Klavieres förmlich magnetisch zu sich heranzieht. Meine Freunde wissen dies und lassen mich gewähren. Eines Abends verfolgte mich bis in eine Gesellschaft hinein die Melodie des Krönungsmarsches aus dem Propheten mit seiner wuchtigen Einleitung und dem weichen und doch so gewaltigen Marschmotiv. Eben wird ein neuer Gast gemeldet, dessen Name ich in meiner Weltentrücktheit nicht erfasse. Alles erhebt sich; ich aber schlüpfe rasch in das am Ende der Zimmerflucht gelegene Musikzimmer. Dort erhasche ich mir am Flügel ein paar einsame, köstliche Minuten, doppelt köstlich, weil mir bei der Wiedergabe des Krönungsmarsches nicht eine Note fehlte. In der Freude darüber, daß niemand kam, mich zu stören, phantasierte ich weiter aus der herrlichen Oper, deren Uraufführung im Berliner Opernhause ich gestern mit Entzücken beiwohnte. Da läßt mich eine Bewegung neben mir auffahren. Ich blicke in ein mir merkwürdig bekannt erscheinendes Gesicht, voll sanfter Schwermut, Güte, und in seiner Durchgeistigung auf ein reiches Innenleben deutend. Wo sah ich diesen Charakterkopf schon einmal?

„Ich bitte um Verzeihung der Störung wegen", so beginnt mit leiser, etwas verschleierter Stimme der Fremde, „aber ich habe das größte Interesse daran, zu erfahren, wie Sie zu

diesen, noch nicht im Druck erschienenen Melodien kommen?" Verwundert blickte ich den Fremden an, aber ich antwortete unter dem Banne dieser seelenvollen Augen: „Ich habe diese Musik gestern abend gehört. Im Opernhause." „Sonst nirgends?" „Nein." Der andre stützte den Arm auf den Flügel und sah mich voll regen Interesses an: „Und da sind Sie imstande, das alles so aus dem Gehör wiederzugeben? Studieren Sie Musik, mein junger Freund?"

Ich erwiderte, daß dies den Ueberlieferungen des alten Bankhauses, dem ich entstamme, leider widerstrebe, daß aber die Musik mein Höchstes sei. Er fragte mich um meinen Namen. Dann sagte er einfach und ungesucht: „Und ich bin Meyerbeer." Wäre ich in diesem Moment, jung und kunstbegeistert, wie ich war, der mich durchwallenden Regung gefolgt, so hätte ich diesem Manne da die Hand geküßt. Aber ich wagte es nicht. Ich war stumm. Aber, was ich empfand, muß Meyerbeer in meinen Augen gelesen haben, denn er drückte mir herzlich die Hand und sagte: „Sie haben ein prächtiges Talent. Vernachlässigen Sie es nicht über dem ehrenwerten Kaufmannsstand, dem auch ich entstamme. Es wird Ihnen manche Abendstunde verschönen, manchen Kummer verscheuchen helfen. Und besuchen Sie mich einmal, mein junger Freund. In den Vormittagsstunden, wenn ich bitten darf."

Darauf widmete er sich wieder der Gesellschaft, die er bald danach verließ, da er in seinem unermüdlichen Schaffensdrange meist noch in die Nacht hinein arbeitete.

Ich wäre am liebsten gleich am nächsten Vormittag zu dem hochverehrten Manne hingeeilt, doch das ging wohl nicht gut an. Am vierten Tage vormittags gab ich bei ihm meine Karte ab. Ich hatte das Glück, sofort empfangen zu werden und den Meister allein zu finden, sofern man diesen von holden Genien umgebenen Menschen allein nennen konnte. Er saß bereits wieder arbeitend am Klaviere. Aber er kam mir entgegen, sich sofort meiner erinnernd und das kluge Auge wohlwollend auf mich heftend: „Ah, mein junger Freund, der keine Note kennt und alles nach dem Gehör spielt. Dafür sollen Sie jetzt etwas aus meiner neuesten Oper, die ich in Arbeit habe, der Afrikanerin, zu hören bekommen." Ich hörte Meyerbeer zum ersten Male spielen und war bezaubert von seinem zarten, seelenvollen Vortrage. Er spielte so, wie sein Auge blickte, in welchem oft ein feuriges Aufblitzen den großen Menschen kennzeichnete, wie in seinem Spiele ein aus weichen Tonbildern markig hervorwachsendes Motiv den großen Dramatiker. Im Laufe der nun folgenden Unterhaltung hatte ich auch Gelegenheit, den selbstlosen, gerechten Menschen in ihm kennen zu lernen, der, trotz ihm zugefügten Anfeindungen doch jedem das ihm Zukommende gab. So rühmte er als ihm unerreichbare Vorbilder Mozart, den Schöpfer der unsterblichen Zauberflöte, seinen Jugendfreund Weber, dessen „Freischütz" ihm besonders köstlich dünkte. Von älteren Meistern bevorzugte er Gluck, dem „an Einfachheit bei dramatischem Ausdrucke keiner mehr gleich käme". Schelmisch versuchte er, mir auf den Zahn zu fühlen, und forderte von mir einen Musik-Strauß, der im Zaubergarten seiner drei Lieblinge gepflückt wäre. Als eifriger Opernhausbesucher war mir kaum eine dort aufgeführte Oper fremd, und so spielte ich denn zuerst die zu jener Zeit von der Lucca oft gesungene Arie des Pagen aus Figaros Hochzeit: Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt; hierauf das oft von Jenny Lind gehörte: Leise, leise, fromme Weise mit der Cavatine der Agathe, zuletzt einen Teil aus Glucks herrlicher Iphigenien-Ouvertüre. Dann stand ich rasch auf, um des Meisters kostbare Zeit nicht über Gebühr in Anspruch zu nehmen. Beim Abschiede sprach er, mir die Hand reichend: „Vernachlässigen Sie mir ja Ihr Talent nicht. Und wiederholen Sie Ihren Besuch. Nächsten Monat gehe ich nach Paris."

Wie gern machte ich Gebrauch von des Meisters Erlaubnis, und welche köstlichen Stunden verlebte ich da. Lernte ich doch Meyerbeer auch als Beschützer junger Talente und diese selbst durch ihn kennen. Da war die ernste, gewissenhaft sich in das Studium einer Partie förmlich verbeißende „schwedische Nachtigall", *Jenny Lind*, die sich der Meister aus Paris geholt, da war die herrliche *Désirée Artot*, Schülerin der Viardot-Garcia, *Mathilde Mallinger*, dann der köstliche Bassist *Betz*, endlich der Wildfang, die sich selbst oft eine „Z'widerwurz'n" nennende unvergeßliche *Lucca*. Sie alle lernte ich dort kennen. Noch eine Gunst ward mir zuteil: die, den Hochverehrten im Tiergarten auf seinen täglichen Spaziergängen ab und zu begleiten zu dürfen. Ein rheumatisches Leiden ließ ihn meinen jungen, starken Arm als Stütze schätzen. Manchmal plauderte er; oft wagte ich kaum zu atmen, denn er pflegte auch auf Spaziergängen mit dem Kopfe zu arbeiten. Mitunter mußte ich ihn auch zu irgend einer Ruhebank geleiten und dann verlassen. Dort schrieb er die eben erhaschten Motive sofort skizzierend nieder; zu Hause wurde das alles mit Bienenfleiß immer und immer wieder gefeilt und geglättet, da der Komponist selten mit sich zufrieden war. Zu Zeiten war Meyerbeer auch sehr heiter. So belustigte ihn der Leierkasten spielende Invalide an der Charlottenburger Chaussee. Dieser hatte kürzlich sein nur aus der „letzten Rose" bestehendes Repertoire durch Hinzufügung des Krönungsmarsches aus dem Propheten bereichert und diesem willkürlich ein viel flotteres Tempo als vorgeschrieben gegeben. Meyerbeer sah seine Sachen gern im Volksmunde zur höchsten Popularität gedeihen, lauschte jedesmal, wenn wir vorbeikamen, vergnügt und gab dann dem Virtuosen an der Drehorgel ein Fünfgroschenstück. Dieser ahnte bald den Zusammenhang zwischen dem fürstlichen Trinkgelde und seiner Kunstleistung und nahm das Tempo jedesmal rascher, bis man zuletzt nach dem Krönungsmarsch bequem Polka tanzen konnte. Dann behauptete Meyerbeer lachend: Dieser Invalide sei ihm entschieden über, denn er habe die letzte Feile an seinen Propheten gelegt.

Jahre unermüdlichen Schöpfens aus dem in seinem Innern sprudelnden Born folgten, bis der Tod den Zauberquell versiegen ließ. Er hatte eben noch die Freude erlebt, der Lucca die für sie bestimmte Rolle der Selika in der Afrikanerin einzustudieren, und als diese Leistung, ganz in seinem Sinne, auf voller Höhe stand, fuhr er nach Paris zur Uraufführung dieser Oper, die er selbst dirigieren wollte. Hier aber nahm ihm ein höherer Meister den Dirigentenstab aus der Hand und gebot den hinter seiner geistvollen Stirn kreisenden Gedanken Halt. Aber auf des Sterbenden Lippen lag ein Lächeln des Dankes. War er doch einer der wenigen gewesen, denen es vergönnt war, ihren Ruhm mitzuerleben.

Kriegsmusik-Ausstellung in Wien.

Der *Wiener Tonkünstlerverein*, der sich seit Kriegsbeginn die Fürsorge für die schwer betroffenen Musiker zur Pflicht gemacht hat, veranstaltete anfangs Mai zum Besten seiner Schützlinge eine Ausstellung, die mit einem anregenden Vortrage des Dozenten *Wellesz* eröffnet wurde. Um wertvolle Manuskripte und Instrumente, die mit dem Kriege zusammenhängen, zu erhalten, brauchte man nicht allzuweit zu gehen: die Hofbibliothek, das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, das Heeresmuseum besitzen Schätze, die zur Verfügung gestellt werden konnten. Zwar reichte der Ehrgeiz der Aussteller eigentlich weiter: auch feindliche Kriegsmusik hätte einbezogen werden sollen, doch erwies sich dies als unmöglich. Da indessen weder das Tipperary-Lied noch die entsprechende französische Produktion Höhepunkte der Musik darstellen dürften, konnte man darauf verzichten und begnügte sich, sämtliche Nationalhymnen und einige neutrale Kampfmusikstücke aus früherer Zeit einzufügen, von denen ein italienisches zum Lob und Preise des Hauptmannes Alfred Dreyfus wohl das kurioseste sein dürfte ... Die deutsch-österreichische Ausstellung gliederte sich in mehrere Gruppen. Sie begann beim siebzehnten Jahrhundert und hier sind es naturgemäß die Türkenkriege, die reiche Ausbeute lieferten. Den türkischen Trommeln stehen die großen mit prächtigen Behängen versehenen Pauken des Regimentes Anspach entgegen, ein Pfeifenspiel aus dem Dreißigjährigen Kriege, seltsam verschlungene Trompeten aus Nürnberg, österreichische Schellenbäume und die Instrumente der Hautboistenkorps aus dem 18. Jahrhundert, die jedem Kavallerieregimente beigegeben waren und eine Art Sopranposaune darstellen. Besonders interessant waren die Manuskripte aus dieser Zeit. Friedrich der Große war mit einigen Originalen seiner Flötenkompositionen vertreten und die Hofbibliothek hatte an Schätzen ausgestellt: Handschriften Beethovens, den Chor an die verbündeten Fürsten, den Militärmarsch und als letztes und kostbarstes, die Eroica-Partitur mit ihrer sorgfältig ausgestrichenen Widmung. Haydns Volkshymne war nur in der Photographie zu sehen, elf verschiedene Blätter, die das Entstehen des Liedes und des Kaiserquartettes zeigen und von denen eines das „Imprimatur" des Zensors wiedergibt. Ein vergilbtes Programm lädt zu einer musikalischen Akademie zum Vorteile der k. k. verwundeten Soldaten im Redoutensaale ein und verspricht zwei Symphonien von Joseph Haydn, „Doktor der Tonkunst, von ihm selbst dirigiert". Das, was wir heute Salon- und Programmusik nennen, scheint damals vereint ungemein reiche Blüten getrieben zu haben. „Le siège de Belgrad", Sonate von Vinzenz Machek von 1789, dürfte heute in uns ziemlich gemischte Gefühle erregen. Auch die „Völkerschlacht bei Leipzig", musikalisches Tongemälde von Wieprecht und „Combat naval", Sonate von Dussek, werden in unseren Tagen wohl keine Nachahmer anspornen. Eigentümlich berührte ein Heft: „Napoleons Lieblingswalzer, Jagdstück und Quadrille auf der Insel St. Helena, für das Pianoforte."

Die Soldaten- und Studentenlieder von 1848 bildeten den Uebergang zur modernen Zeit, zur Musik von 1870, in der wieder Brahms' Triumphlied einen Höhepunkt darstellte. Daß wir die Kriegsmusik von 1914/15 noch nicht zu übersehen vermögen, liegt in der Natur der Sache. Immerhin ist ein erbeutetes russisches „Herkulesophon", ein wahres Ungetüm

von Blasinstrument, nicht minder interessant wie sudanesische Monochorde und indische Handtrommeln, neben denen harmlos und freundlich unsere Schützengrabenharmonika stand. Moderne Kriegskompositionen gibt es so überreichlich, daß nur der kleinste Teil davon Platz finden konnte. Fast alle großen Komponisten unserer Zeit haben sich in symphonischer Form zu den ungeheuren Erlebnissen geäußert, aber auch die kleineren und kleinsten haben ihr Liedchen dazu beigesteuert. Wie oft z. B. Dr. Hugo Zuckermanns wunderschönes Oesterreichisches Reiterlied komponiert worden ist, läßt sich nicht mehr annähernd berechnen. Hier muß man es der Zeit überlassen, was sie als unsterblich oder als komisch aufzubewahren gedenkt und was in hoffentlich fernen Zeiten, wenn eine Kriegsmusikausstellung wieder einmal zeitgemäß werden sollte, sich als charakteristisch für unsere Tage erweisen wird.

L. Andro (Wien).

Leipziger Musikbrief.

Als Verfasser des letzten Musikbriefes, der in diesen Blättern über das Leipziger Musikleben handelte, zeichnete der junge Leipziger Musiker und Musikwissenschafter Dr. *Martin Falck*. Das war wohl überhaupt die letzte Arbeit, die er veröffentlicht hat. Am 29. Oktober des vergangenen Jahres ist er bei einem Sturmangriffe in der Nähe von Becelaere gefallen. Erst nach seinem Heldentod erfuhren es weitere Kreise, daß er sich zu Beginn des Krieges freiwillig zur Front gemeldet hatte — er war also keiner von den — leider — nicht wenigen, die die Not des Vaterlandes im geschützten Port zu widerlicher Reklame für ihre furchtbar wichtige Person ausnutzen. Falck war 26 Jahre alt, hatte in Berlin und Leipzig, wo er unter Hugo Riemann mit seiner Doktor-Dissertation glänzend abschnitt, studiert und hat sich einen in der Fachwissenschaft bleibenden Namen gemacht durch Erforschung des Lebens und Schaffens Wilhelm Friedemann Bachs. „Sein Leben und seine Werke" sind von Falck in klarer, knapper und schöner Darstellung und mit scharfem kritischen und künstlerischen Verstand geradezu mustergültig bearbeitet worden (mit einem thematischen Verzeichnis der Kompositionen, als erster Band der von Arnold Schering bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig herausgegebenen „Studien zur Musikgeschichte"). Ein besonderes Verdienst dieses Buches dürfte es sein, den Menschen Fried. Bach aus der nebelhaften und irreführenden Darstellung des Brachvogelschen Romans in die Wirklichkeit gehoben zu haben. In Martin Falck ist ein ebenso begabter wie liebenswerter und bescheidener Künstler heimgegangen, der offene Augen und Sinne für alles Schöne besaß. Ehre seinem Andenken! —

Für Leipzig war es bei seiner großen musikalischen Vergangenheit, angesichts der Großtaten unserer Truppen in Feindesland, Ehrensache, trotz materiellen Einbußen durchzuhalten. Theater und Gewandhaus, jetzt beides städtische Anstalten, haben ihre regelmäßige Tätigkeit rühmlicherweise ohne jede Unterbrechung fortgesetzt. Während aber das Gewandhaus nach nur zu Beginn einseitig klassisch eingestellten Segeln bald das Gleichgewicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart in seinen Konzertzetteln wiedergefunden und auch eine Reihe von Werken zum ersten Male aufgenommen hatte, konnte sich die Theaterleitung merkwürdigerweise nicht entschließen, eine Erst-, geschweige denn Uraufführung zu wagen. Daß uns Operndirektor *Otto Lohse*, der früher seine Arbeit zwischen Brüssel und Leipzig teilte, jetzt seine ganze Kraft widmen kann, wäre für wenigstens einen solchen Versuch ein Grund gewesen, wogegen selbst ein gut Teil Gegengründe null und nichtig gewesen wäre. So begnügte man sich leider mit, freilich fast durchweg sorgfältigst besorgten, Neuauflagen bekannter und meist wohlbewährter Werke; beispielsweise, um nur die wichtigsten zu nennen: Rienzi, Bastien und Bastienne, Regimentstochter, Tell, Königskinder, Oberon, Lustige Weiber, Rosenkavalier, Der Widerspenstigen Zähmung, Traviata und Evangelimann. Selbstverständlich, daß es auch nicht ohne Mitgliederwechsel abging. Ich möchte den Leser nicht mit näheren Ausführungen über diesen Punkt langweilen, erwähne aber wenigstens, daß man nach über einem Jahre des Suchens für Jacques Urlus, dessen Heldentenor uns Dollarika abspenstig gemacht hat, in *Joseph Vogl* aus Breslau einigermaßen Ersatz gefunden hat.

Das „Durchhalten" auf dem Konzertgebiete ist natürlich mit dem berühmten Salzkorn zu verstehen, das zudem noch ziemlich groß zu denken ist. Denn, von der Verminderung der Solistenkonzerte einmal ganz abgesehen, mußte leider auch die *Musikalische Gesellschaft*, die seit Jahren jeden Winter mit tüchtigen auswärtigen Kapellen oder dem hiesigen Winderstein-Orchester eine Anzahl Konzerte gab, die Waffen strecken. Sie war bisher, wie verlautet, noch nicht auf ihre Kosten gekommen, doch war die Teilnahme der Musikfreunde von Jahr zu Jahr gewachsen, so daß die Veranstaltungen sich vielleicht zum ersten Male gelohnt hätten, wenn nicht der Krieg gekommen wäre. Die *Windersteiner*, unser zweites heimisches Konzertorchester von Bedeutung, schränkten ihre Tätigkeit, da sie auf Teilung spielen mußten, wesentlich ein. Sie gaben unter *Hans Winderstein* zwei Wagner-Abende (mit *Cäcilie Rüsche-Endorf* und *Else Siegel* als Einzelsängern) und einen Beethoven-Abend (mit *Magdalene Seebe*), sowie unter ihrem andern Kapellmeister *Paul Pirrmann* einige volkstümliche Konzerte, in deren einem der hier zum ersten Male gehörten lieblichen Rheinischen Nachtmusik für Streicher und Hörner von *Walter Niemann* ein schöner Erfolg beschieden wurde. Als vorwiegend gesellschaftliches Ereignis — was freilich den erfreulichen Erfolg einer ausverkauften Albert-Halle zeitigte — wurde es angesehen, als sich *Siegfried Wagner* an die Spitze der Windersteiner stellte und schlecht und recht eine Anzahl eigener Werke und solcher seines Vaters vorführte. Rein künstlerisch überwogen die „Gastspiele" eines *Richard Strauß*, der Beethovens sechste Symphonie und ein paar eigene Werke recht ansprechend vermittelte, und besonders eines *Felix Weingartner*, dessen Prägung der Eroica einen tiefen Eindruck machte und dessen Ouvertüre „Aus ernster Zeit" ein Gelegenheitswerk im guten Sinne darstellt. Das Stück, das die Volkshymnen von Freund und Feind — die des zweiten harmonisch und melodisch verzerrt — gegeneinander ausspielt und die deutsch-österreichische zum Schluß obsiegen läßt, wird die ernste Zeit selbst zwar schwerlich überdauern; aber das wird ja von einem Gelegenheitswerk auch gar nicht verlangt, und selbst Beethovens „Schlacht bei Vittoria" (Wellingtons Sieg) ist den meisten Verehrern des Meisters nur dem Namen nach bekannt geblieben. Weingartner führte hier gleichzeitig die junge *Eva Bernstein* ein, die Mendelssohns Violinkonzert kernhaft-männlich — also nicht ganz stilgemäß auslegte, aber gerade dadurch für sich einnahm; denn die rechte Verdolmetschung des „immerhin beachtenswerten" Romantikers wird zwischen Weichlichem und Heldischem liegen.

Wo soll der Chronist anfangen, vor allem aber aufhören, wenn er die Zettel von 22 Gewandhauskonzerten eines Konzertwinters durchblättert? Er wird sich vor allem die gewissenhafte Aufzählung der vorgeführten Werke unserer Klassiker — dies Wort im denkbar weitesten Sinne von Bach und Händel bis auf den kaum mehr umstrittenen Strauß von Tod und Verklärung gerechnet — einmal ganz ersparen müssen. Daß sich darunter auch ein paar seltenere Vögel — ich erwähne nur Haydns Bären-Symphonie und eine selten oder nie gehörte B dur-Symphonie von Mozart — befanden, sei zum Zeichen für den guten Willen der Konzertdirektion besonders hervorgehoben. Unser mindestens in der Prägung der Orchesterwerke von den Frühromantikern ab unvergleichlicher *Artur Nikisch* war der alte: Die jugendliche Leichtbeschwingtheit und selbstverständliche Sicherheit seiner Leitung, Ausdrücke, die ihm gegenüber keine leeren Redeformeln sind, lassen kaum glauben, daß er noch in diesem Jahre ein Sechziger wird. Von Erstaufführungen zeitgenössischer Werke gab es erfreulicherweise eine stattliche Reihe: Der einzigen Uraufführung, einer Des dur-Symphonie des Dresdners *Paul Büttner*, wurde in diesen Blättern schon von anderer Seite in einer Notiz gedacht, der ich mich hier fast bedingungslos anschließen kann. Ich darf hinzufügen, daß der geheimnisvoll schwelende Anfang des Werkes mehr verspricht, als Mitte und Ende, denen es am göttlichen Funken gebricht, halten. Zum ersten Male im Gewandhaus erklangen ferner: *Gustav Mahlers* hier schon von der Musikalischen Gesellschaft her bekanntes „Lied von der Erde, eine Symphonie für eine Alt- (*Ilona Durigo*) und eine Tenorstimme (*George Meader*) und Orchester", *Wilhelm Bergers* im starken künstlerischen Verantwortlichkeitsempfinden so wohltuendes Chorwerk „An die großen Toten", *Siegmund von Hauseggers* himmelstürmende symphonische Dichtung „Wieland der Schmied", *Richard Mandls* in „unendlicher Melodie" treibender, gewiß nicht eigenartiger, aber trotzdem hörenswerter „Hymnus an die aufgehende Sonne" (für Orchester und Orgel) und endlich *Eugen Lindners* von *E. Possony* vorgetragene „Lieder des Saidjah" (nach Multatuli-Dekker), schön instrumentierte, fesselnde Gebilde, die sich für orientalische Textvorlagen besonderer, und zwar Puccinischer Stimmungsmittel bedienen. Als Erstaufführung im Gewandhaus hatten auch zu gelten die nicht etwa nur geschichtliche Teilnahme beanspruchende Ouvertüre zu Wagners Jugendoper „Die Feen" und möglicherweise auch — Beethovens Musik zu den „Ruinen von Athen" (Ouvertüre, Derwischchor, Türkischer Marsch und Chor). „Helle", wie wir nun einmal in Sachsen sind, hatte eine Anzahl von Mitgliedern des Gewandhauschores gegen die herkömmliche Aufführung der weltumspannenden Neunten in diesem Jahre gestreikt; dafür entbot man dem Verbündeten vom Balkan mit den äußerst hörenswerten genannten Stücken einen artigen Gruß, und hier konnte die böse Kritik nicht einmal, ohne sich selbst bloßzustellen, einhaken, da diese Theatermusik auf der Bühne wegen der Schwäche des Kotzebueschen Stückes nun einmal unmöglich ist. Noch manches Schöne wäre zu berichten über die Aufführungen von Werken

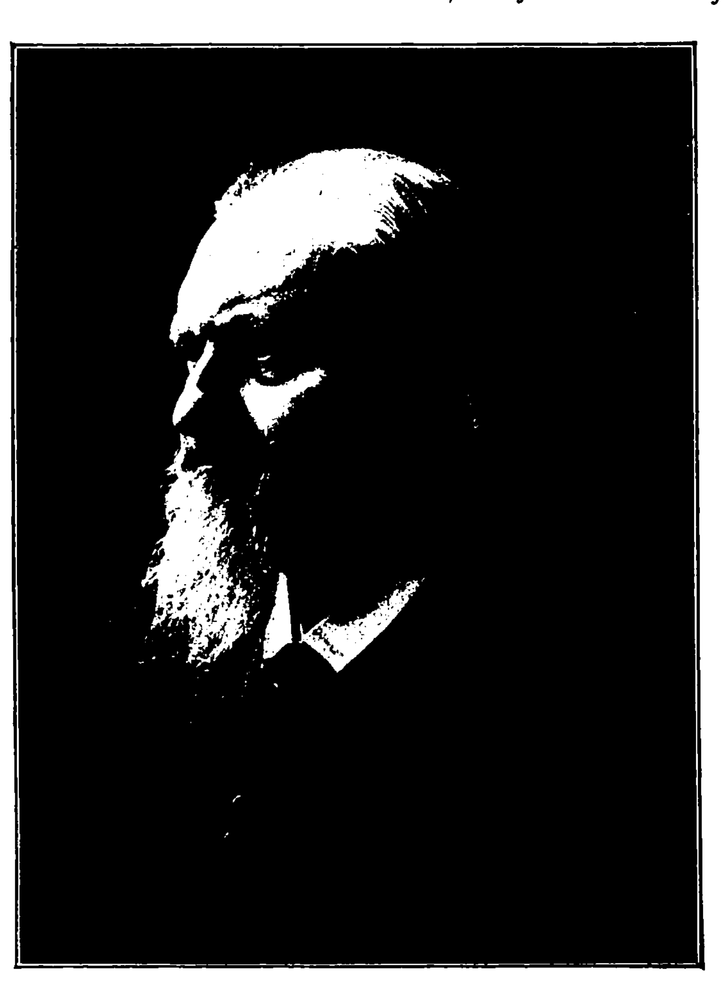
aus der jüngsten Vergangenheit: Nur der wunderbar phantasievollen Prägung der *Brucknerschen* Es dur-Symphonie, der „Romantischen", kann hier noch gedacht werden. Vom Stab der Einzelmitwirkenden diese kleine Liste der hauptsächlichsten: Von Gesangskräften *Julia Culp, Lula Mysz-Gmeiner, Elena Gerhardt, Else Siegel, Paul Bender, Alfred Kase,* von Instrumentalkräften *Teresa Carreño, Artur Schnabel, Karl Flesch, Julius Klengel* (vierzig Jahre Gewandhauscellist!), *Walter Lampe* und *Fritz v. Bose.*

Von den Gesangvereinen waren die meisten gemischten Chöre, wenn auch natürlich in den Männerstimmen starke Lücken festzustellen waren, noch tüchtig auf dem Posten. Das kann sogar noch von den Männerchören behauptet, doch braucht auf deren Veranstaltungen nicht näher eingegangen zu werden, weil die meisten für weitere Kunstkreise, an die sich doch immer eine Fachzeitschrift zu wenden hat, nicht von Belang sind. Selbstverständlich, daß die heuer weitgehenden Verdienste der Männerchöre um alle möglichen Arten Wohltätigkeit keinesfalls zu verkennen sind.

Etwas wirklich Besonderes, dessen Erwähnung sich lohnte, konnte aber in diesem Winter von keiner der in Betracht kommenden Seiten geleistet werden. Von den gemischten Chören wurde indes eine ganze Anzahl schöner Taten vollbracht. Auf Max Bruchs Gustav Adolf, dessen Chorsatz von schöner Klangwirkung ist, aber auch das gewollt Massige nicht verleugnet, Mendelssohns Elias, den wir Deutschen auch erst wieder erwerben müssen, um ihn ganz zu besitzen, und Sgambatis wohllautdurchtränktes Requiem griff die G. Wohlgemuth unterstehende *Singakademie* als durchaus „zeitgemäße" und dennoch vollwertige Werke zurück. Der *Bach-Verein* unter K. Straube auf das Deutsche Requiem von Brahms, den Judas Maccabäus von Händel, dessen Pflege man sich erfreulicherweise endlich immer mehr angelegen sein läßt, und Bachs Matthäus-Passion, womit seit 60 Jahren am Karfreitag der Konzertwinter zum Besten für den Witwen- und Waisenfonds des Stadtorchesters besiegelt wird. Der *Riedel-Verein* bot unter Richard Wetz einen Abend mit alten Meistern und eine bemerkenswerte, gleichfalls in die ernste Zeit passende Vorführung der Händelschen Debora. Dabei zog man als Einzelkräfte in den meisten Fällen gute einheimische Bekannte hinzu, vornehmlich die Kriegssänger und -sängerinnen (die Herren haben hier einmal, ihrer häufigeren Bemühungen halber, den Vortritt): Alfred Kase, Dr. Wolfgang Rosenthal, Emil Pinks, Ilse Helling-Rosenthal, Else Siegel, Aline Sanden und andere. Nur hie und da rief man auswärtige Kräfte herbei, unter denen Grete Merrem-Nikisch und Agnes Leydhecker hervorragten. Nur einmal auf dem Plan erschien mit einem Kirchenkonzert der nun wieder von Richard Hagel geleitete *Philharmonische Chor,* der, obgleich wegen Dirigentenkrisen stark zusammengeschmolzen, doch noch leistungsfähig ist und dem ein neuer Aufschwung zu gönnen wäre.

Mit größerer Gewalt als in die Räder der großen Konzertveranstaltungen fiel aber der Krieg den *Solisten-Konzerten* in die Speichen. Das war hier der Fall wie in allen den andern Städten, die mit der winterlichen Sturmflut dieser Veranstaltungen zu rechnen haben. Mit dieser Verminderung, die man in anderen Zeiten als Kulturfortschritt begrüßt hätte — was im Grunde als bloßes Merkmal deutscher Nörgelsucht töricht ist —, war aber höchstens dem Berichterstatter gedient, dem dadurch erspart blieb, an einem Abend in zwei bis drei Konzerte zu wandern. Im übrigen war es natürlich ein Zeichen wirtschaftlichen Tiefstandes der Kunst. Am Anfang brachte zwar die geringe Anzahl der Veranstaltungen das Gute mit sich, daß der Besuch einigermaßen erfreulich genannt werden konnte (wenngleich daran vor allem auch die Erniedrigung der Eintrittspreise und die fast regelmäßige Ankündigung eines wohltätigen Zweckes schuld waren; denn nur um Gottes willen nichts dem Künstler selbst gönnen, worauf er doch ein gutes Recht hat). Aber auch dieser halbwegs gute Zuspruch ließ bald nach, und mancher Konzertveranstalter hat, vornehmlich vom neuen Jahre ab, gewiß nicht nur nichts abliefern können, sondern sogar noch tief in seinen eigenen Säckel greifen müssen. Auch hier seien nur die wichtigsten Namen herausgehoben: Die Gesangskräfte Elena Gerhardt (Volks- und volkstümliche Lieder), Hilda Saldern, Maria Schultz-Birch, Leo Slezak (der mit seiner wundervollen Stimme selbst im Konzertsaal ohne Rücksicht auf allen guten Geschmack noch theaterhaft aufträgt), Martin Oberdörffer (Kirchenkonzert) und der sorgfältige Tenor Dr. Georg Voigt; von Instrumentalkünstlern die fast überall bekannten Wilhelm Backhaus (Beethoven-Abend), Ignaz Friedman (zwei Chopin-Abende), Télémaque Lambrino (Schumann-Abend), Paul Schramm, Richard Buchmayer (alte deutsche Meister) und Josef Pembaur d. J., denen sich Georg Zscherneck und Sándor Vas als hier gern gehörte Vertreter des gleichen Instrumentes anreihen; von Streichern glaube ich nur erwähnen zu müssen: Willy Burmester, Katharina Bosch, die mit den Windersteinern unter Leitung ihres trefflichen Lehrers Hans Sitt gleich drei Konzerte (Beethoven, Mozart, Bruch) aus ihrem Gedächtnis packte, und Julius Klengel, der unter andern für eine vornehm und phantasievoll geschriebene Cellosonate des verheißungsvollen Hermann Kögler eintrat. Frische, aber noch nicht immer gleichmäßig gesichtete Liedergaben gab es im Kompositionsabend von H. L. Kormann (Mitwirkende: Anna Führer, Sopran; Valesca Nigrini, Alt; Alfred Kase, Bariton; O. Weinreich, Klavier), und Sigfrid Karg-Elert bot eigene Werke für Gesang, Klavier und Kunstharmonium, wovon wenigstens diejenigen aus früherer Zeit, welche schwäbische Heimatluft atmen — die neuesten wollen mir zu sehr mit der Stimmungskunst jenseits der Vogesen liebäugeln —, Erzeugnisse eines noch begabten Tondichters darstellen. — Von den auswärtigen Streichquartetten kam heuer nur das Böhmische. Seine fünf Sonntagabende waren an sich schon Feiertagsstunden. Ignaz Friedman, Alice Ripper und andere auserwählte Künstler waren würdige Teilhaber ihrer Konzerte. Auch das ausgezeichnete Gewandhausquartett setzte seine Veranstaltungen fort. Auf Einzelheiten hier einzugehen, würde zu weit führen; doch sei erwähnt, daß es unter anderem die Uraufführung von M. Regers a moll-Klavierquartett op. 133 brachte, das mir aber wenig angenehme Eindrücke hinterließ; ein entzückendes Werk war hingegen die im gleichen Konzert zum ersten Male gebotene c moll-Fuge für Streichquartett von B. Sekles, ein bei aller modernen Erfindung schön gestrafftes Werk, dessen Anschaulichkeit freilich von der ihr vorangehenden Passacaglia nicht erreicht wurde.

Möchte der deutschen Kunst ein zweiter so harter Winter erspart bleiben! **Dr. Max Unger.**



HEINRICH SCHULZ-BEUTHEN †.
(Zu dem Nachrufe in Heft 13.)

Kritische Rundschau.

Zürich. Der Einfluß des Weltkrieges macht sich auch im schweizerischen Kunstleben geltend. Viele Orchestermitglieder sind einberufen und, so gut es gehen will, durch freiwillige Hilfskräfte ersetzt. An Stelle unseres Kapellmeisters *Volkmar Andreae,* den die Grenzbesetzung fast während des ganzen Winters fernhielt, leitete Kapellmeister *Hermann Suter* von Basel die Symphoniekonzerte. In die Leitung der populären Symphoniekonzerte teilten sich die Herren *P. Faßbänder, Othmar Schöck, Radecke, Mannstädt* und *Darmstadt.*

Bei den Konzerten des Gemischten Chors wurde Andreae durch Schöck und *Fritz Brun* aus Bern ersetzt. Schöck erfüllte Händels Messias mit dem Leben einer ungewöhnlich reichen, auch nachschaffend schöpferischen Musiknatur, der es nur an Aufgaben gebricht, um das Material überall und immer beherrschen zu lernen. Brun hatte innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeit zum Karfreitage Bachs h moll-Messe herauszubringen, wobei er monumentale Größe erreichte, ohne überall zu voller Durcharbeitung der Einzelheiten zu gelangen. Zuerst in Basel, sodann im letzten Symphoniekonzerte in Zürich brachte Suter die Orchestervariationen op. 132 von Reger über ein Thema von Mozart (A dur-Sonate) zu Gehör. Das neue Regersche Werk ist durchsichtig gehalten und leuchtet auch dem nicht fachmännisch gebildeten Hörer ein. Das Thema selbst, entzückend instrumentiert, erscheint wie in Silberglanz getaucht, das Orchester hat bis zu der dynamisch wuchtigen Steigerung der Schlußfuge seinen hauptsächlichsten Stützpunkt im Streichkörper, der in vielfacher Teilung angewendet ist. Aeußerlich ist alles getan, die Stileinheit mit dem Thema nicht zu verletzen. Trotz alledem wird man das unbehagliche Gefühl nicht los, die Variationen seien nicht aus Mozart heraus, sondern von einem gewissen Punkte an (etwa der vierten oder fünften Variation) gegen Mozart geschrieben. Sie sind geistreich, haben Stimmung und Feuer — aber es geht ein Riß hindurch, der ihre Welt von der Welt des Themas trennt. Wie oft wächst Beethoven aus dem Umkreis eines Themas heraus, ohne die organische Einheit des Ganzen zu zersprengen! Als durchaus schweizerische Novität darf *Hermann Suters Symphonie in d moll* eingehendere Würdigung beanspruchen. Das Werk ist keine Programmmusik im eigentlichen Sinne ganz bestimmt umrissener Vorgänge. Trotzdem hat der Komponist eine programmatische Erklärung für nötig erachtet. Leider, möchte ich sagen. Der Hinweis vielleicht auf einen patriotischen Grundgedanken würde genügen und den Hörer weniger vom Werke selber ablenken, wie es durch jede außermusikalische Erklärung unweigerlich geschieht. Da heißt es die Fantasie von des Autors Wort erst wieder zu befreien, damit des Autors Ton zu seinem Rechte komme. Da wir hier die Töne nicht erklingen lassen können, mögen einige der Programmworte an ihre Stelle treten. „Wetter- und Temperamentskontraste der einzelnen Landesgegenden und Stämme bilden den Vorwurf des ersten Satzes. Ueber den nebligen und unwirschen Pessimismus der ersten Themengruppe wie über die sanguinische Suada der zweiten triumphiert schließlich die gesunde Festigkeit des Berner Phlegmas“ ... „An die Stelle einer Reprise tritt der Ausbau eines heroischen Coda-Gedankens, worin sich alle Tendenzen zu gemeinsamer, entschlossener Aktion vereinigen.“ Suter nennt den zweiten Satz eine „militärische Humoreske in Marschform“. Das allerliebste Thema ist erfunden zu einem Trommelverse aus Tavels „Götti und Gotteli“ (Berndeutsche Novellen), „Räbedi, Räbedi Burgerchrach“ ... Der „Burgerchrach“ gab Anlaß zum Trio, einem Zwiste im Hühnerhofe mit witzigem Hahnenrufe am Schluß, das als anmutige Satire auf die wichtige Angelegenheit des „Burgerchrachs“ gedacht ist. Das Adagio will die Stimmung der einsamen Hochgebirgsnatur übermitteln, der Schlußsatz das Volksleben schildern. Der alte Emmentaler Kuhreigen leitet das Finale ein, andere Volksliedthemen schließen sich an, das wehmütig-leidenschaftliche Lied vom „Vreneli ab em Guggisberg“ wirft für Augenblicke dunkle Schatten in die Landschaft. Der Schluß mischt die Themen der Einleitung und des Rondos zum Getümmel eines Volksfestes auf sonniger Alp. Das Werk geht zwar bewußt vom vaterländischen Gedanken aus, aber sein Schwergewicht liegt dennoch bei der Arbeit nach musikalischen Gesetzen. Das reiche, fast auseinander strebende Material von Themen und Motiven eigener und fremder Erfindung ist auf dem Untergrunde der alten Instrumentalformen des Sonatensatzes und des Rondos in geistreicher Weise verarbeitet und der Ausdruck verliert sich niemals ins Weitschweifige oder Platte. Von den wenigen Solistenkonzerten, welche sich ohne wohltätigen Zweck ans Licht wagten, erwähne ich den Liederabend von *Lilly Zwink*, die, vom Komponisten begleitet, eine Reihe Lieder von *Otto Uhlmann* in die Oeffentlichkeit einführte. Uhlmann (ein Enkel Attenhofers) hat bei d'Indy in Paris studiert. Er besitzt Sinn für Wohlklang und Form, ohne vorläufig wenigstens viel eigene Physiognomie zu verraten. *Anna Roner.*



KUNST UND KÜNSTLER

— In Berlin weckte *Gernsheims* Klavier-Violinsonate op. 85, die der Komponist mit *Karl Klingler* spielte, lebhaften Beifall. Das Werk wurde seinerzeit durch Marteau in die Oeffentlichkeit eingeführt.

— *Max Bruch* hat ein Konzert für zwei Klaviere und Orchester beendet.

— *Marie Joachim*, Meister Josephs, des Unvergeßlichen, Tochter, ist als Gesangslehrerin an das Barthsche Konservatorium nach Hamburg berufen worden.

— *Irene von Chavanne*, die erfolgreiche Dresdener Altistin, ist aus dem Verbande der Hofoper nach 30jährigem Wirken ausgeschieden.

— In einem Konzerte des *Sängerbundes* und der *Stadtkapelle* in Ellwangen verabschiedete sich Musikdirektor *Alt*, der aus Gesundheitsrücksichten nach langjähriger und verdienstvoller Wirksamkeit aus seinem Amte ausscheidet.

— *Robert Hutt* ist von 1917 ab für die Berliner Hofoper verpflichtet worden.

— Als Nachfolger *H. Abendroths* in Essen soll der Kieler Universitätsmusikdirektor Dr. *Ernst Kunsemüller* ausersehen sein.

— In der Sektion für Musik der K. Preußischen Akademie der Künste ist das Stipendium der Nathalie-Hirsch-Stiftung der Meisterschülerin *Katharine Schurzmann* verliehen worden.

— *H. Stewart Chamberlain* hat für seine Kriegsaufsätze das Eiserne Kreuz erhalten.

— Prof. *Alex. Petschnikow* bittet, zu erklären, daß er seit Jahren die bayrische Staatsangehörigkeit besitze.

— Immer noch Sensationslüsternheit und traurige Spekulation darauf. Eine Komponistin, Geigerin und Pianistin von 13 Jahren, *Sophie C. Fridmann*, hat die Titanic-Katastrophe „vertont“. Aber da gibt's doch zeitgemäßere Themen, also frisch ans Werk!

— *Pietro Mascagni* wird Direktor des Konservatoriums in Bologna.

— *Sven Scholander* verwahrt sich in einer Zuschrift an die deutschen Redaktionen gegen den ihm gemachten Vorwurf deutschfeindlicher Gesinnung: er sei durchaus neutral und wünsche für sein Land strengste Neutralität entgegen dem Verlangen Sven Hedins. Nur aus diesem Grunde habe er dem großen Forscher und Freunde Deutschlands sein Buch zurückgeschickt, das er jedoch keineswegs als „Machwerk“ bezeichnet habe, wie der Stockholmer Briefschreiber behauptete. Wir meinen, Scholander habe auf alle Fälle unrecht gehandelt, als er die Annahme von Hedins Buch verweigerte: auch ihm hätte es viel geben können, vor allem Aufschluß über die Dinge, wie sie der wahrheitsliebende Hedin, der keineswegs franzosenfeindlich ist, sah. Hedin mochte allerdings die Absicht hegen, Scholander zu seiner Anschauung zu bekehren. Selbst wenn Scholander dies voraussetzte, war ihm die Unhöflichkeit, die Annahme des Buches zu verweigern, nicht gestattet. Aus dieser Handlung nur auf Gegen-Hedinsche Gesinnung zu schließen — versuche, wer es kann! Ja, hätte Scholander (er mußte wissen, wie leicht heute jede Kleinigkeit aufgebauscht wird) sich gleichzeitig mit der Rücksendung des Buches an die Zeitungen seines Landes und Deutschlands gewandt! Das hat er aber bedauerlicherweise unterlassen ... Für uns ist die Angelegenheit damit erledigt.

— Der bekannte russische Komponist *Alexander Nikolajewitsch Scriabine* (Skrjabin) ist, wie die „Vossische Zeitung“ berichtet, in Moskau, seiner Vaterstadt, im 44. Jahre gestorben. Er war bis 1892 Schüler des Moskauer Konservatoriums, lebte dann zeitweilig im Auslande, lehrte als Klavierprofessor am Konservatorium seiner Heimat und widmete sich zuletzt ausschließlich der Komposition. Seine Arbeiten sind nur selten natürlich fließend und ursprünglich empfunden; die für die Jungrussen bezeichnenden Merkmale erscheinen in Skrjabins Musik allesamt und oft macht sich eine geradezu als pathologisch zu bezeichnende Originalitätswüterei geltend, die ängstlich nach Vermeidung des Herkömmlichen trachtet und deshalb ins Gesuchte, Gemachte und auch Abgeschmackte und selbst Perverse führt.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im Hochschen Konservatorium in *Frankfurt* kamen neue Klavierstücke und Lieder des Landgrafen *Alexander Friedrich von Hessen* zur ersten Aufführung. Der Fürst genießt, wie bekannt, einen geachteten Namen als Tonkünstler. Auch der Großherzog *Ernst Ludwig von Hessen* komponiert zuweilen. Backhaus war der Interpret der neuen 6 Klavierstücke, die in *Darmstadt* zuerst gespielt wurden. Impressionistische Arbeiten, von denen die Tageskritik behauptete, sie gemahnten an — Schumann!

— In *Dortmund* hat die Komposition des 13. Psalmes für gemischten Chor, Sopran, Orgel und Streichorchester von *G. Bunk* viel Beifall gefunden.

— Wolzogens „Kriegshymnus“ mit der Musik von *Bogumil Zepler* gelangte im Berliner Abgeordnetenhause zur ersten Aufführung.

— Ein c moll-Klavierkonzert des Deutsch-Amerikaners *Langstroth* hatte in Kiel Erfolg. Auch *G. Rüdingers* Romantische Serenade, eine der Neuheiten des letzten Tonkünstlerfestes, erfreute sich vieler Teilnahme.

— *Amélie Nikischs* neue Operette „Immer der andere" gelangte in Leipzig zur Erstaufführung.

— Ueber das *symphonische Orchesterwerk* des Kgl. Musikdirektors *Franz Notz*, eines Württembergers, das in dem Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters am 25. April zur Aufführung kam, liegen günstige Besprechungen vor. In der „Vossischen Ztg." läßt sich Dr. H. Leichtentritt folgendermaßen aus: Das Programm begann mit einem pompösen, glanzvollen, rauschenden „Hindenburg-Festmarsch" von *Joseph Weiß*. Im späteren Verlaufe hörte man zum erstenmal ein „Thema mit Variationen" für Orchester, op. 7 von *Fr. Notz*. Wenn schon die Qualitäten dieses Werks mehr tonsetzerischer als tondichterischer Art sind, so gelingt es dem Komponisten doch, die Aufmerksamkeit bis zum Schlusse wachzuhalten. Wirksamer Aufbau, geschickte Gegensätze, wohlklingender Orchestersatz sind den Variationen nachzurühmen. Sie verdienten jedenfalls in ernsten symphonischen Konzerten gehört zu werden.

— In Solingen wurde durch *Paul Hoffmann* in seinem 77. Orgelkonzerte nordische Kirchenmusik zur Aufführung gebracht.

— Die Berliner *Komische Oper* hat Rich. Heubergers liebenswürdig-drolligen „Opernball" mit Erfolg neu herausgebracht.

— Ueber die wieder in den Spielplan der Frankfurter Oper aufgenommene „*Silvana*" Carl Maria v. Webers berichtet *Pf.* in der „Frkf. Ztg.": Bereits vor 5 Jahren war ein Jahrhundert darüber verflossen, daß man in Frankfurt die „Uraufführung" einer Oper „Silvana" von Carl Maria v. Weber erlebte, des Werkes — und gleichwohl wieder nicht desselben! — das am 5. Mai in neuer Einstudierung auf der Bühne unseres Opernhauses erschien. Von einer Identität der jetzigen „Silvana" mit der aus Webers Jugendschaffen herrührenden kann man höchstens im Hinblick auf die Musik reden, und auch da nur insofern, als sich das Material der ursprünglichen Partitur auch in der von Ferdinand Langer umgearbeiteten vorfindet, aber in anderer Folge, neuinstrumentiert, durch andere Webersche Kompositionen ergänzt und vor allem einer ganz neuen Handlung angepaßt, die Ernst Pasqué auf der rheinischen Sage von den Burgen Sternberg und Liebenstein aufgebaut hat. Sonderlich pietätvoll will ein solches Verfahren auf den ersten Blick nicht eben berühren; allerdings ist dabei auch in Erwägung zu ziehen, daß eben der musikalische Bestand der Weberschen Oper kaum um einen andern Preis vor dem Vergessenwerden gerettet werden konnte und daß sich auch die seit fast sechzig Jahren verschollene frühere „Silvana" aus der völligen Umgestaltung eines noch älteren Werkes herschreibt, das Weber als vierzehnjähriger Knabe verfaßt hatte, und das auch schon unter verschiedenen Titeln von mehreren Bühnen gegeben worden war, z. B. in Wien unter dem Titel: „Das Mädchen aus dem Spessartwalde". Der schließlichen Gestalt, welche dies so wandlungsreiche Mädchen vor etwa dreißig Jahren unter den Händen des Herrn Langer und Pasqué angenommen hat, läßt sich immerhin nachsagen, daß sie auf dem Theater äußerlich keine unansehnliche Figur macht, mit dem, was sie für Auge und Ohr ausgibt. Wohl ist die Romantik dieser Handlung von banalem Schlage und wässeriger Natur, die Musik ein Flickwerk, aber doch ein mit Geschick vorgenommenes, und aus mehr als einem der einzelnen „Flecken" blickt uns Weber ganz unverkennbar an — wenn auch nicht der „Freischütz"-Weber, so doch der Komponist der späteren Schaffensperiode." — Wann wird sich die deutsche Bühne ihrer Ehrenpflicht „Oberon" und „Euryanthe" gegenüber erinnern?

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die Gemüter können sich noch nicht beruhigen, und hin und her wogen noch immer die Rufe: „Wir wollen *Beethovens Neunte* hören", „Wir wollen sie jetzt in dem Kriegsgreuel nicht hören, Schillers Lied an die Freude erscheint uns heute wie ein Hohn, da eine Welt in Waffen gegen uns starrt" . . . Schlechte und gute Gründe werden hüben und drüben vorgebracht. Der noch am meisten einleuchtet, ist dieser: man müsse das Erhabenste der Tonkunst bis zum Frieden aufsparen. Während so die Meinungen aufeinander platzen, hat mitten im Lärme der Waffen das *Genter Konservatorium* die 9. Symphonie aufgeführt, und Deutsche und Flamen saßen beieinander, lauschten erschüttert dem Verbrüderungsgesange und niemand empfand Schillers Worte als der Zeit entgegenstrebend. Wen kann das wundernehmen? Doch nur den, der nicht begreift, daß das künstlerische Leben ein Leben in der Idee ist und daß der Völkerfrieden, so utopistisch er scheinen oder sein mag, doch das höchste Menschheitsziel sein und bleiben muß, wie hart im Raume immer sich die Erscheinungen stoßen und treffen mögen.

— In der Musikzeitschrift „Der Merker" tritt *F. v. Weingartner* für eine Neugruppierung der Orchesterstimmen ein. Er knüpft an die Bayreuther Verhältnisse an und bemerkt: „Man versuche es nur einmal, die ganze Aufstellung einfach umzukehren. Man setze die Bläser rechts und links vom Dirigenten unter die Schalldecke, wo jetzt die ersten und zweiten Violinen setzen, die Streicher aber gruppiere man mit konzentrisch aufgestellten ersten Pulten um den Dirigenten, so daß sie alle möglichst unter dem offenen Spalt zu sitzen kommen und sich gegen Dirigenten und Publikum wenden, und die Kontrabässe stelle man in eine Reihe in die Tiefe, wo jetzt Posaunen und Tuben sitzen, während die Harfen die beiden Seiten einnehmen.".

— *Leopold Schmidt* läßt sich im „B. T." über den zwischen *Theaterdirektoren* und *Musikerverband* ausgebrochenen Zwist aus: diese wünschen Aufbesserung ihrer Bezüge, was jene mit Hinweis auf den gestörten Geschäftsgang verweigern. Dr. Schmidt kommt zu folgenden bemerkenswerten Schlußsätzen: „Eine Einigung muß und wird zustande kommen. Begibt sich der Musikerverband des Anspruches, in Besetzungs- und Engagementsfragen hineinzureden, und hält seine Mitglieder zur stillschweigenden Erfüllung ihrer vertraglichen Verpflichtungen an, und finden sich anderseits die Direktoren zur Bewilligung angemessener Tarifsätze und zur Gewährleistung humaner Behandlung und rücksichtsvoller Schonung von Zeit und Nervenkraft ihrer Orchester bereit, so haben sich, scheint mir, beide Parteien auf einer gesunden Grundlage verständigt."

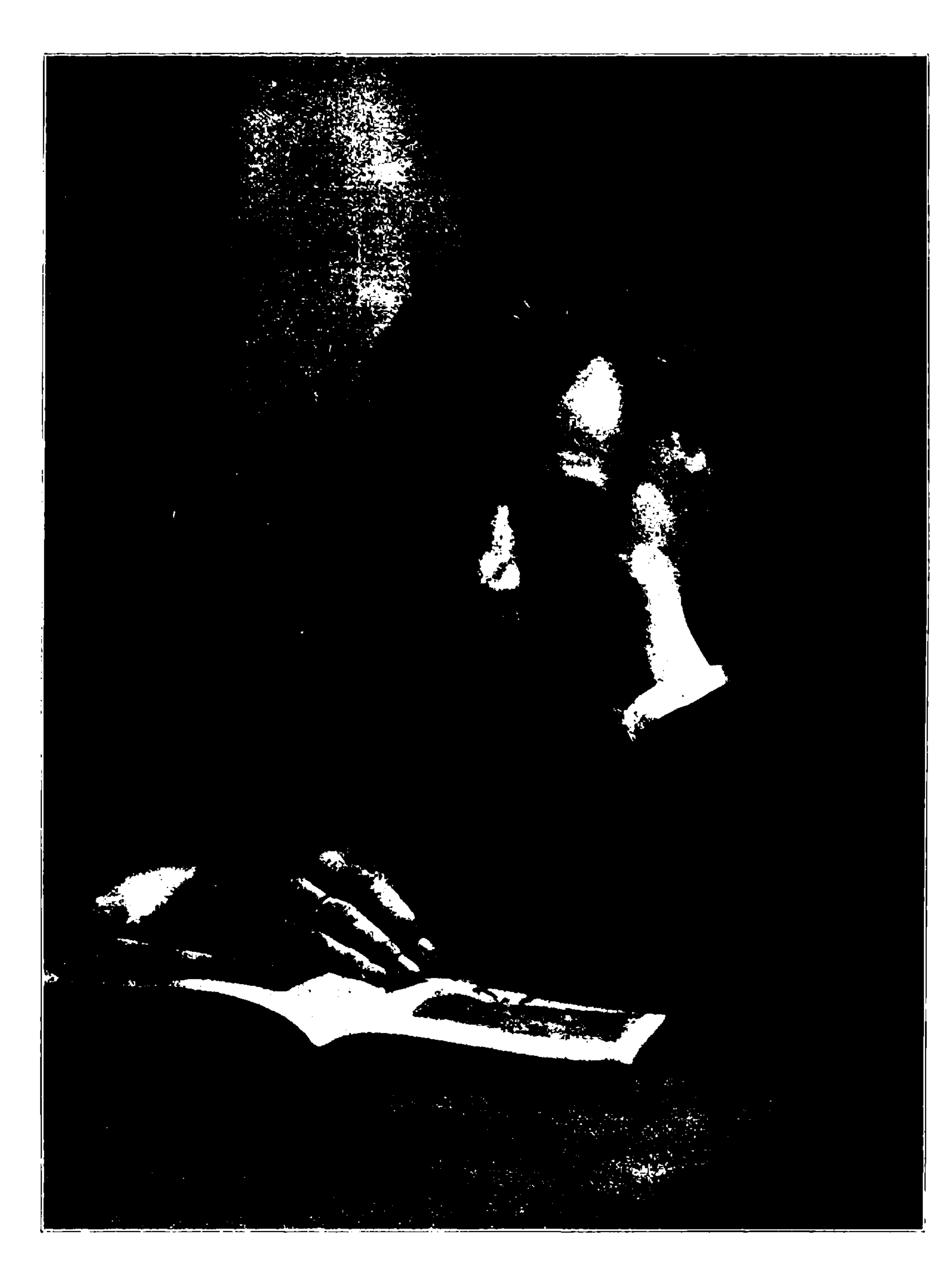
— *Vincent d'Indy* stimmt der törichten Verbannung der deutschen Musik, die man in Paris durchzuführen sucht, nicht bei. In einem Vortrage, den er jüngst hielt, skizzierte er kurz, wie die deutschen Musiker, durch die minderwertigen Leistungen der Italiener aus dem Theater verdrängt, sich vor etwa hundert Jahren der „reinen" Musik zuwandten, für die sie eine wundervolle Form gefunden hatten, die der Symphonie. „Ihr Ahnherr, Joh. Seb. Bach, hatte aus dem Studium unserer Claviermeister die Klarheit des lateinischen Geschmackes geschöpft; dadurch sind seine Nachfolger Mozart, Haydn, Beethoven mit unserer Kunst verknüpft. Dieser Sinn für Reinheit und Wahrheit findet sich auch in Wagner wieder, der der letzte deutsche Klassiker ist. Ich habe 1870 mitgekämpft", fuhr Vincent d'Indy fort, „und mein Sohn steht jetzt im Felde. Ich darf wohl sagen, daß ich ein Patriot bin, aber ich kann nicht den Feldzug mitmachen, den man gegen den Schöpfer des „Parsifal" unternimmt. Ein Genie löscht man nicht aus, und wenn es auch unser Todfeind wäre. Und ich hoffe doch, daß man die Bilder von Holbein und Dürer nicht auf den Boden des Louvre stellen wird, weil die Deutschen mit uns Krieg führen." D'Indy wendet sich gegen die Anschauung, daß Wagner mit seinem Lustspiel „Eine Kapitulation" Frankreich und insbesondere die Pariser habe beleidigen wollen. „Die Kapitulation von Paris fand am 27. Januar 1871 statt; Wagner schrieb die seine im Oktober 1870, also noch vor der Einschließung der Hauptstadt. Und diese ziemlich nichtssagende, aber durchaus nicht beleidigende Posse verspottet die Kapitulation der deutschen Theater vor den französischen Stücken. Man sieht, daß unsere Ehre nicht auf dem Spiele steht. Was heute aber auf dem Spiele steht, ist das Interesse der Kunst. Ein Land, das vorgibt, die Musik zu ehren und zu pflegen, hat nicht das Recht, von „Tristan", den „Meistersingern" und „Parsifal" plötzlich nichts mehr wissen zu wollen von Kunstwerken, die bisher unerreicht dastehen." Nach d'Indy beginnt allerdings nach 1870 ein Niedergang der deutschen Musik; Strauß und Mahler unterzieht er einer strengen Kritik. *(Schw. M.-Z.)*

— Als 138. Flugschrift des *Dürer-Bundes* geht eine ausgezeichnete Abhandlung *Paul Marsops* über „*Oeffentliche Unterhaltungsmusik in Deutschland*" hinaus. Möge die offene und überzeugende Sprache Marsops Gehör finden, damit es endlich besser bestellt werde um die deutsche Unterhaltungsmusik. Zu den von Marsop genannten Stellen, die auf Abänderung der bestehenden Verhältnisse zu wirken hätten, den führenden Verlagsfirmen und den Musiker-Verbänden kommt noch eine hinzu: die Militärbehörde. Solange diese den Kapellmeister Soundso jeden Operettenschund spielen läßt, so lange wird eine der Hauptquellen negativer Volkserziehung nicht verstopft werden. Ich empfehle die Flugschrift den Volksbildungsvereinen aller Art angelegentlichst. Bestellungen an G. Callweys Verlag, München. *W. N.*

* * *

Musik-Beilage zu Heft 16. Guten Klavierspielern, die durchaus nicht Künstler von Beruf zu sein brauchen, wird, so hoffen wir, *Walter Niemanns* op. 30, „Singende Fontäne" willkommen sein. Nur nicht überschnell herunterschnurren — das ist wohl die erste Grundbedingung zur Wirkung des zierlichen Gewebes, aus dem viel romantische Klangschwärmerei, viel süßes Singen und nächtiges Raunen spricht. Sieht dies Notturno anfangs auch aus, als sei es nicht leicht zu bewältigen, so wird ein langsames und aufmerksames Lesen rasch über die kleinen Schwierigkeiten hinweghelfen. Viel hängt für die gute Wirkung von ausgiebiger aber auch vorsichtiger Pedalbenutzung und genauester Beachtung der dynamischen Zeichen ab.

**Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 8. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 20. Mai, des nächsten Heftes am 8. Juni.**



Hans Pfitzner.

Phot. Wanda v. Debschitz-Kunowski, München.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

1915 Heft 17

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Kosmopolitische oder nationale Musik?

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

Eine der auffälligsten Tatsachen der neueren Musikgeschichte ist die, daß in der Zeit, da das politische Leben der europäischen Völker auf stärkstes Betonen des Nationalitätsprinzipes hindrängte, die nationalen Schulen der Musik, soweit sie sich als Ergebnis bewußter künstlerischer Absicht und Richtung darstellen, mehr und mehr an Geltung zu verlieren begannen und Anschluß an den gemeinsamen europäischen Kunstausdruck suchten, mit dem sie in einer früheren Phase bereits in starker Fühlung gestanden hatten. Wer die Dinge mit dem Auge des Historikers zu sehen gewohnt ist, wird in manchen an sich unbedeutenden Erscheinungen, z. B. den Sammlungen von Volksliedern und in ihrer Prüfung auf Verwendbarkeit im tonsetzerischen Schaffen wohl künstlerische, aber auch weitergehende Symptome, solche des allgemeinen Entwicklungsprozesses sehen, den die kleinen, bis dahin für die Musikgeschichte als selbständige Einheiten nicht in Betracht kommenden Völker ebenso durchliefen, wie die großen Volksgruppen, die bis dahin in der Tonkunst die ausschließliche Führung gehabt hatten. Einige Beispiele: Nicht erst von den Tagen der ersten Sammlungen skandinavischer Volksweisen an, da der verschiedenartige völkische Charakter Gegenstand der Untersuchung durch die Wissenschaft wurde, bis zu der Verschiebung der staatlichen Gruppierung der nordischen Reiche läuft eine Entwicklungskette, die auf die schließliche Scheidung der Stammesgegensätze zielte und den Einzelstaaten ihre Selbständigkeit gab. Oder man verfolge die Entwicklung des deutschen Gedankens von dem Augenblicke an, da zuerst der Kampf der deutschen gegen die allmächtige französische Sprache entbrannte, über das schüchterne Auftauchen einiger Denkmäler des älteren deutschen Schrifttumes hinweg bis zum herrlichen Wiederaufblühen der deutschen Vorzeit in den Tagen der älteren Romantik und der beginnenden deutschen Philologie. Von da bis zu dem Erwachen der Absicht eines neuen deutschen Kaisertumes, ihrer Verwirklichung und dem damit gewonnenen gewaltigen wirtschaftlichen Aufschwunge: auch da fügt sich Bild an Bild in zusammenhängender Reihe, und, wenn auch der Weg nicht immer gerade aus führte und Rückschritte und Hemmnisse eintraten, Fortschritt an Fortschritt.

Das vorhin betonte Schwanken in der national bedingten künstlerischen Ausdrucksweise war vor dem Ausbruche des großen Krieges 1914 so groß geworden, daß trotz allem völkischen Ehrgeize, der in den Köpfen der Musiker rumorte, kein Land mit vollkommen und rein nationaler Tonkunst dastand. Man darf das selbst mit Rücksicht auf Rußland (die Novatoren und spätere) und Finnland sagen: überall spielen in die Kunst dieser Länder gemein-europäische formale Beziehungen oder ästhetische Richtungen hinein. Vielleicht beleuchtet keine einzige Tatsache dieses unerträgliche Durcheinander so stark wie diese, daß der Deutsche Richard Strauß in Paris die orientalische Josefs-Legende eines Oesterreichers durch das russische Ballett zur Darstellung bringen ließ. Ohne jede Frage ist das Kunstschaffen niemals und in keinem Lande ohne Beeinflussung durch andere Völker geblieben; die Grenzen haben sich von jeher stärker oder schwächer gegeneinander verschoben, haben sich durchkreuzt, wieder getrennt und abermals genähert; aber keine Kunst kann eines nationalen Zuges entbehren, ja, ist ohne ihn als selbständiger Organismus gar nicht denkbar. Hätte die deutsche Architektur die italienische Renaissance wahllos und blind aufgenommen, hätte sie nicht ihr nationales Empfinden, die eigene künstlerische Vergangenheit, nicht die Zweckmäßigkeit, nicht das Klima, nicht die ganze Kultur ihres Landes die Elemente des fremden Gutes selbständig bearbeiten und ummodeln lassen, so wäre die deutsche Renaissance eben nur Nachahmung der italienischen geworden. Und so hat Heinr. Schütz, der größte Tonmeister des 17. Jahrhunderts, seine italienischen Vorbilder nicht zur bloßen Nachbildung benutzt, er hat vielmehr das Beste seiner Kunst seinem tiefen deutschen Eigenempfinden entnommen. Mögen die Werke eines Großen noch so sehr ins Ausland dringen: bewundern wird man ihn dort vielleicht, lieben und ganz verstehen wird ihn nur sein eigenes Volk. Ganz so wie Wagner einst von Weber gesagt hat. Und man darf billig bezweifeln, ob diese Bewunderung sehr tief geht und die Allgemeinheit erfaßt. Shakespeare in Deutschland sicherlich ausgenommen. In England gibt es oder gab es eine Goethe-Gesellschaft, und wie wird diese harmonischeste Künstlergestalt, die die Welt je durch ihr Dasein beglückte, heute dort eingeschätzt! Und hat nicht Saint-Saëns verkündet, Wagner sei der leibhaftige Antichrist, Wagner, zu dessen Werken auch die Franzosen in ungezählten Scharen nach Bayreuth pilgerten?

Es wäre verfehlt, auf Richard Strauß hinzuweisen als den, der sich doch die ganze Welt erobert habe. Man hat von Strauß vor kurzem einmal als von einem Nicht-Deutschen gesprochen. Ein törichtes Wort, geboren aus der Massenpsychose, die sich lähmend auf das Denkvermögen der Menschen in den ersten schweren Zeiten des Krieges legte! Ein Narr ist, wer an den auf Strauß während seines

Entwicklungsganges einwirkenden Einflüssen Anstoß nimmt und aus ihnen die Berechtigung solchen Angriffes herleitet. Das waren die deutsche Romantik, frühere, klassische Zeiten, waren Berlioz, der Franzose, Liszt und Wagner. Diesen Einflüssen erlag die ganze Zeit, nicht Strauß allein, der dann freilich weiter und über Wagner hinaus wuchs. Aber wie dies Hinauswachsen über Wagner geschah, wie Strauß, ohne seinen alten Idealismus ganz einzubüßen, zum Prototyp eines Gegenwartsmenschen wurde, wie ihn die sensationsdürstende, vom Genusse zur Begierde taumelnde Zeitströmung ergriff — das alles ist ein Zeichen dafür, daß sich in Strauß Kräfte regten, die dem alten Begriffe des Deutschtumes und der deutschen Kunst nicht mehr entsprechen wollten. Nicht, daß diese Kräfte nur fremdes Wesen gezeigt hätten, nein, sie waren leider auch deutsch geworden, hatten ein gewisses Asylrecht auf deutschem Boden gefunden und wurden von der Menge angestaunt und angebetet. Einer alten, traurigen Neigung der Deutschen entsprechend. Nie wären solche Zeichen internationaler Entartung als positive Kunstwerte bejubelt worden, wäre nicht ihre Zeit insgesamt eine fragwürdige gewesen, eine solche, aus der der gute Geist des Deutschtums mit Feuer und Schwert alles Verrottete und Verlotterte austreiben mußte, um seines Wesens Kern zu retten.

Nichts würde von beschränkterem Verstande zeugen, als einem extremen Nationalismus das Wort zu reden. Völkisches Bewußtsein zu entwickeln, zu stählen und im Kampfe mit der Welt zu bewähren — das wird schon Arbeit genug kosten. Töricht aber wäre es, etwa zu befürworten, der deutsche Kaufmann solle in Zukunft seine Waren nur in Deutschland absetzen oder höchstens noch den Neutralen davon abgeben; gleich töricht wäre es, anzunehmen, der deutsche Forscher solle sein Werk an der Grenze seines Landes enden lassen. Der Kaufherr, der Mann der Wissenschaft, der Künstler — sie alle gehören der Welt, und sperrt deren Grenzen der Krieg zu, so wird sie der Frieden wieder auftun.

Künstler sein, heißt als freier, ungebundener Geist schaffen. Wer sich selbst fesselt und auf nationale Formeln beschränkt, scheidet bald aus. Das war mit den nationalen Schulen der Fall. Aber was wird nun nach dem Kriege mit der Kunst geschehen? Werden, wie mancher das wohl jetzt annehmen möchte, da das völkische Fühlen so hoch gespannt ist, wie noch nie zuvor, die nationalen Schulen wieder aufleben, wird der musikalische Kosmopolitismus die Oberhand behalten?

Der Begriff der kosmopolitischen Musik setzt den einer allgemeinen Erfaßbarkeit voraus; sie braucht nicht etwa aus dem Empfinden verschiedener Völker heraus geboren zu sein, muß dies aber doch mehr oder weniger aut sich eingestimmt finden. Wenn uns japanische oder chinesische Bildwerke nicht „eingehen“, so kommt das daher, weil wir völkisch-kulturell bedingte, abgegrenzte Wesen sind. Empfinden wir die sogen. exotische Musik als etwas Fremdes, so ist der Grund der gleiche: unsere tonale Anschauung hat ihre bestimmten Kreise, die wir nicht ohne weiteres überschreiten können. Eine dem vollen Umfange des Wortes nach kosmopolitische Kunst gibt es nicht. Alle Kunst ist irgendwie national bedingt. Wir werden das noch im einzelnen auszuführen haben.

Der Begriff einer sozusagen exterritorialen Kunst tritt in der Musikgeschichte nur ein einziges Mal und auch da nur in bedingter Weise auf. Im gregorianischen Gesange, der den Anspruch, eine Weltkunst zu sein, erhob, aber doch nur insoweit erfüllte: nicht künstlerische Freiheit bestimmte ihn, vielmehr waren in erster Linie liturgische Rücksichten für die Weite seines Ausdruckes maßgebend. Durch die Entwicklung der kirchlichen Verhältnisse wurde der römische Choral zum Gegenspieler der nationalen Weisen der dem Christentume gewonnenen Völker.

Sobald die Kunst mit dem Leben in Berührung tritt, gewinnt sie nationale Färbung, von ihrer jedesmaligen Umgebung wird sie nicht in letzter Linie ihre inneren Lebensbedingungen empfangen. Der Ausdruckwechsel innerhalb des Kunstganzen wurde, nach Seßbarmachung der Völker, vornehmlich durch landschaftliche Einflüsse bestimmt, nachdem die verschiedenen Sprachen und, wiederum vorher, der Rhythmus der Arbeit ihren Einfluß auf Melos und Rhythmik geltend gemacht hatten. Ein Steppenvolk muß in anderer Weise singen wie ein seefahrendes; des Jägers Weise kann nicht die des Landmannes oder des Hirten sein. Ebene und Berg wecken verschiedene Klänge. Mehr als der Wald kennt das Gebirge das Echo, ein Umstand, der für die Anfänge der Mehrstimmigkeit nicht unwesentlich gewesen sein mag.

Dieser Vielheit musikalischen Ausdrucks, die möglicherweise u r s p r ü n g l i c h dem gleichen tonalen Boden entsprossen war und diesen in gewissen Tonreihen, wenn auch nicht ganz unbeugsam, festhielt, dieser Vielheit trat also der gregorianische Gesang mit dem Anspruche universaler Geltung entgegen, und da er der stärkere war, vermochte er über den Gegner, die Volksweisen, bis zu einem gewissen Grade zu siegen. Aber in der weltlichen Tonkunst lagen wichtige Keime des Fortschrittes, denen sich auch die kirchlichen Tonsetzer auf die Dauer nicht entziehen konnten. Fortschritte, welche die Anschauungen über die Tonreihen, den Wert und die Verwendbarkeit der Intervalle u. a. m. von Grund aus änderten. So, daß letzten Endes doch der Ausdruck des V o l k s w i l l e n s, soweit er in der Musik zutage trat, über die kirchlich gebilligte, kanonisierte Kunst triumphierte. Eines aber erreichte die vokale Polyphonie der Kirche nicht, durfte sie nicht erreichen, wenn sie nicht aufhören wollte, „katholisch“ zu sein, d. h. über die ganze Erde (nach dem ursprünglichen Wortsinne) zu herrschen: sie durfte nichts von den besonderen nationalen Merkmalen annehmen, wie sie sich damals längst in den verschiedensprachigen Volksliedern und auch in den Tänzen ausgebildet hatten. Was die Messen aus der großen Zeit der katholischen Kirchenmusik an Volksliedern aufnahmen, das war oft nur eine Spielerei oder ein mehr oder minder geistreicher Scherz: im feingewobenen kontrapunktischen Stimmgeflechte verschwand das Lied der Straße, und die Tonkunst der Kirche schritt auf so stolzer Höhe einher, war so sehr Ausdruck des Erhabensten und Reinsten, daß die Berührung mit ihr auch das Niedere adeln mußte. So ist es also durchaus begreiflich, daß die Kirchenmusik der Rom gehorchenden Kulturvölker bis ins 16. Jahrhundert hinein ein ziemlich gleichmäßiges Gepräge aufweist. Daß Leben und Kunst aber auch in dieser Zeit in engster Wechselwirkung standen, zeigt sich dem Beobachter unschwer: wie das soziale Leben dieser Periode keinen ausgesprochenen Individualismus kennt, wie den Inhalt der Lebenskunst für die Staaten und die Gemeinden die Auffindung der Gesetze bildet, die der G e s a m t h e i t zu dienen bestimmt waren, so kennt die polyphone Kirchenkunst keine Melodik im engeren Sinne, keine Vorherrschaft einer Stimme über die andere. Alles wirkt zu einem Endzwecke in mehr oder weniger gleicher Stärke zusammen. Hier und dort. Auf die Grad-Unterschiede in der Musikbegabung der einzelnen Völker und Tonkünstler kommt es bei dieser Betrachtung selbstverständlich nicht an. G e n e r e l l also ist die Kirchenmusik aller christlichen Völker des Abendlandes bis ins 16. Jahrhundert hinein die gleiche gewesen, wie verschieden immer ihr Wert, vom künstlerischen und technischen Gesichtspunkte bemessen, auch war.

Daß aber der national gefärbte Ausdruck in der weltlichen Musik auch dieses Zeitraumes keineswegs ruhte, hörten wir bereits. Troubadour- und Minnesingerkunst lassen ihn erkennen, und in Frankreich weckte er in Adam de la Hale und seinen Schäferspielen eine überaus bemerkenswerte Künstlererscheinung: wahrscheinlich sind Adams Weisen Volkslieder oder doch solchen nachgebildet. Und so griff die italienische Frührenaissance Bilder des Lebens auf, um sie in polyphone Gebilde zu kleiden (caccia = Jagd, Kanon), ganz wie der Mönch von Reading seinen Sommer-

kanon mit dem Kuckucksrufe verbrämt hatte. Dann wurden Marktszenen ein beliebter Gegenstand künstlerischer Verwertung. Für alle diese Dinge liegen die Wurzeln in alten Formen der Volkskunst, in den Rota, Rondellus, Rondo. Nach den Genannten griffen im 15./16. Jahrhundert Josquin, den Luther als individuellen, nach eigenem Ermessen schaffenden und nicht unter dem Zwange von Noten und Grammatik stehenden Künstler pries, und Jeannequin zur Volkskunst, jener freilich nur wie viele andere Volkslieder in seine Messen verwebend, dieser aber mit unbegleiteten Gesangsstimmen Lebensbilder von großer Frische schaffend.

Die Gegensätze sind ganz klar erkennbar· in der kirchlichen Musik Ausdruck des Höchsten, Größe des Gegenstandes und Größe von Zeichnung und Linie, die Harmonie einfach und mächtig, die polyphone Gewandung reich und breit fließend, in der weltlichen Musik das Aufgreifen des Nächstliegenden und des Lebens in der Gemeinsamkeit, das die Beobachtung des Einzelnen und seines Tuns zur Folge hat. Schlummerte hier der Mensch als individuelles Wesen auch noch, so waren doch mit allem dem die Vorbedingungen für sein Erwachen zu einem Sonderleben gegeben. Dies mußte beginnen, sobald der allmächtige Zwang der Kirche gebrochen war und neue Ideale vor die sehnende und suchende Seele traten.

Mit dem Höhepunkte, den die katholische Kirchenmusik in Palestrinas hehrer Kunst erreichte, war das letzte für sie gewonnen, die Richtschnur, nach der alle weitere Kunstarbeit in der Kirche bemessen werden konnte. Folgerichtig schied damit dieser, der unbegleitete a cappella-Gesang mehrstimmig-kontrapunktischer Fassung, aus der eigentlichen Entwickelung der Kunst aus, und es gab in Zukunft nur noch ein Abwenden von und ein Rückkehren zu ihm, womit freilich die Zahl der Probleme für die Kirchenkunst des Katholizismus nicht erschöpfend gekennzeichnet ist. Doch haben wir uns mit diesen Dingen hier nicht zu beschäftigen.

War im 14./15. Jahrhundert in der Zeit der Frührenaissance ein Musikstil erschienen, der vielleicht in Beziehung zu der improvisierenden Begleitmusik der Troubadours und Minnesinger steht, so hatte diesen Zweig künstlerischer Tätigkeit die Entwicklung des kirchlichen Tonsatzes unterbunden. Nunmehr wurde das begleitete Kunstlied, das sich auch der Kirchenmusik angegliedert hatte, abermals Ziel der Musiker. Lebendige Kunst galt es zu schaffen, für sie die Möglichkeit des Individualausdruckes zu finden, diesen fortgesetzt zu steigern und zur Lösung höchster künstlerischer Aufgaben zu berufen. Das bedeutete letzten Endes Einführung auch der national bestimmten Ausdruckskräfte in die Tonkunst. Das alles konnte aber nur geschehen, wenn zunächst mit dem, was der kirchlichen Kunst Sinn und Ziel gegeben hatte, von Grund aus aufgeräumt wurde. Renaissance und Humanismus bereiteten die Wege, welche die Tonkunst erst verhältnismäßig spät betrat. Die wiedererwachte Liebe zur Antike und das Laienstudium führten dem Leben neuen Gehalt zu, im Kampfe der Geister gegen den mehr und mehr zerbröckelnden Allgeist der Kirche stählte sich die individuelle Kraft, das Leben warf den Menschen und den Künstlern eine neue Aufgabe nach der andern in den Schoß, deren höchste die wurde, den Menschen nach dem ganzen Umfange seines Wesens kennen zu lernen, die Geheimnisse seines Seelenlebens zu erforschen und die Ergebnisse in künstlerisch brauchbare Formen zu kleiden. Chromatik und Enharmonik, die verpönten, wurden von den Musikern als unentbehrliche Helfer erkannt, der begleitete Sologesang, aus dem neben andern Quellen die Oper erwuchs, das erste Ziel, dem sich ein zweites gesellte, die Schaffung einer selbständigen Instrumentalmusik. Bei allem dem mußte der national-charakteristische Ausdruck von selbst zunächst in den Hintergrund treten: zuerst galt es wiederum, die allgemeinen Richtlinien für das künstlerische Schaffen zu finden, das in Oper, Oratorium, Kantate, dem protestantischen Kirchenstile, den Kammer- und Tanzformen, der Symphonie usw. gipfeln sollte. Aber der nationale Ausdruck wurde von nun an mehr und mehr bestimmt gefaßt. Er ist nicht etwa erst auf dem Umwege über die Oper, die ihn, sobald ihr antiker, mythologischer Untergrund erst einmal überwunden war, insbesondere pflegen mußte, in die Instrumentalmusik hinein gelangt; er empfing aber durch die Pflege, die ihm die Oper angedeihen ließ, eine nicht unwesentliche Kräftigung.

Kam die Oper, sobald sie sich der Lokalgeschichte als Stoff bemächtigt hatte, von selbst zur Darstellung volkstümlicher Charaktere und damit zur Aufnahme nationaler Weisen, so sehen wir die Instrumentalmusik, die schon seit den Tagen, da in England das sogen. Fitzwilliam Virginal Book entstanden war, der klanglichen Nachbildung von Naturereignissen entgegenstrebte, also reale Erscheinungsformen zu verwerten bemüht war, auf einem entsprechenden Wege in der „Suite": völkische Kunst wird künstlerisch ausgebeutet und zu einer „Reihe" von Tänzen vereinigt. Abermals gehen hier die Wurzeln bis ins Mittelalter zurück. Diese Folge von Tanzstücken konnte motivisch zusammenhängen; dann stellte sie sich als eine Art von Variationenkette dar, und es bot sich in zunächst allerdings etwas einfachen Formen die Möglichkeit, den Charakter verschiedener Völker zu „malen" und bekannte Hilfsmittel dabei zu verwenden und neue aufzusuchen. In der Hauptsache beschränkten sich jedoch derartige Versuche auf die kleinen, genrebildartigen Formen. In der fugierten Kirchensonate fande sie keinen Raum; wohl aber in der Kammersonate, die auch nur eine Folge von Tänzen war. Indem diese beiden Formen sich gegenseitig durchdrangen, wurde die Möglichkeit, die Musik zur Aufnahme eines tiefen Menschheitsgehaltes zu befähigen, wesentlich gesteigert. Die erste Erfüllung bot die Kunst Joh. Seb. Bachs. Aber sie trägt ein doppeltes Gesicht, zeigt die Höhe der instrumentalen Polyphonie und weist auf den Entwicklungsgang hin der über die Mannheimer Tonschule, K. Phil. Em. Bach u. a. zur strahlenden Höhe der Wiener Trias führte und der deutschen Musik die Weltherrschaft sicherte. Aber eine, die völlig anders geartet war, wie die des römischen Kirchengesanges.

Der Kirchenmusik Bachs insgesamt kommt eine universale Bedeutung ohne Frage nicht zu. Nicht deshalb, weil sie eine solche Stellung zu behaupten nicht vollendet genug wäre, sondern nur und ausschließlich deshalb, weil der Protestantismus, kaum geboren, sich schon in allerlei Richtungen spaltete, die sich auch über die Stellung der Kirche zur Musikpflege stritten. Nicht einmal das protestantische Gemeindelied vermochte ja überall Boden zu fassen, und wie lange währte es, bis die Anhänger Zwinglis von ihren puritanischen Anschauungen zurücktraten! Außerdem bedarf die Bachsche Kantate Hilfsmittel, die nur in den größeren Orten gefunden werden können; auch sind ihre Texte in der Hauptsache allzu sehr an die Zeit ihrer Entstehung gebunden, als daß sie durchweg zusagen könnten. Aber den instrumentalen Teil von Bachs als Ganzes nicht immer auf die Kirche und ihre Forderungen gestützter Kunst, den gleichsam objektiven Bestand der protestantischen Kirchenmusik, ihn kann man gar wohl als Weltkunst ansprechen, als eine Kunst, vor der sich ehrfurchtsvoll auch die Pforten der katholischen Kirche öffneten und von der die nachkommenden Geschlechter, wie von des Meisters Musik überhaupt, zu lernen nicht müde wurden. Was immer die Völker und Zeiten vor ihm geschaffen, Bach hatte es zur Vollendung geführt, hatte dem reich bewegten Gehalte die Form gegeben, in der aller Kunstausdruck, mochte er deutschem oder fremdem Boden entkeimt gewesen sein, restlos aufging.

Worin zeigte sich bis dahin vornehmlich das nationale Wesen der Musik? In Italien hatte sich eine üppige oder schwermütige, sinnlich heiße, schönheitstrunkene Melodik herangebildet, die französische Weise zeigte ein stark fieberndes rhythmisches Leben, eine sichere Zuspitzung des Einzelnen, die für den Deutschen immer etwas Theatralisches, Gemachtes hat, aber durch das völkische

Temperament ebenso bedingt ist, wie die Lässigkeit in der Harmonik vieler Italiener. Hier wie dort (freilich nicht in gleicher Stärke) sind die Weisen mehr Andeutung als Ausführung: erst der Vortrag läßt aus jener den vollen Sinn erwachsen. Anders die Art des Deutschen, dessen ganze Natur innerlicher und tiefer ist. Er führte eine reichere Harmonik in seine Musik ein, war (von Ausnahmen abgesehen) umständlicher, schwerfälliger, aber gründlicher in seiner Ausdrucksweise, liebte zu grübeln und sich in allerlei seltsame Denkvorgänge zu vertiefen, eine Erscheinung, die manche Unbeholfenheit seiner Formgebung und Ausdrucksweise, aber auch den Umstand erklärt, daß der Deutsche allmählich zu einer sichern Formbeherrschung gelangte. Sie lag ihm nicht wie jenen als etwas Ursprüngliches im Blute; er mußte sie sich erobern, und so erst ward sie sein sicherer, gefesteter Besitz.

Bis auf Glucks Zeit trat die deutsche Oper vor der der andern führenden Völker zurück. In Italien ging sie trotz einiger Gegenströmung immer mehr auf das Ziel der Ausbildung sinnlich reizvoller Melodik aus, in Frankreich trat die Kraft naturalistischen Ausdruckes mehr und mehr in den Vordergrund. Das bedeutete eine Zunahme des äußerlich Wirksamen, dem die Deutschen nichts in gleichem Maße Blendendes an die Seite zu setzen hatten. Ihre ganze Art, ihr politisches Schicksal wies sie auf ein erhöhtes Innenleben. Als Volk waren sie in Dutzende von Stämmen zerteilt, deren Interessen durch eine Unzahl von Fürsten und Regierungen nur in ganz seltenen Fällen gewahrt, in der Hauptsache auf das schmachvollste mißachtet wurden. An den Höfen herrschte eine zügellose Fremdenwirtschaft, und wo der deutsche Tonkünstler zur Geltung kam, stand er außerhalb der großen, tonangebenden Kreise oder im Banne der Ausländerei. Friedrich der Große, der Erbe des großen Kurfürsten, der die Saat für die zukünftige Gestaltung der Dinge ausstreute, war bei aller Verehrung für Bach in der Kunst nur teilweise deutsch gesinnt. Gluck mußte nach Frankreich ziehen, um seine Pläne zur Reform der Oper zu verwirklichen und vom schönen Scheine der italienischen Oper zur Naturwahrheit des dramatischen Ausdruckes zu gelangen. Aber er gab der Welt die d e u t s c h e Oper nicht, gab auch kein reines Menschentum in seinem Drama, das von den Gestalten der antiken Mythologie und von Uebermenschen getragen und im Ausdrucke durch jenes Maßhalten bestimmt wird, das man griechisch zu nennen gewohnt ist, das sich aber im wesentlichen als etwas Negatives, als das Vermeiden aller starken Leidenschaftlichkeit darstellt. Naturwahrheit hat Gluck erreicht, indem er den Schein einem wahren und tiefen Ausdrucke opferte. Aber dieser Ausdruck ging nicht ins psychologisch Verwickelte, er war in seiner Weite und Richtung durch das bestimmt, was den Griechen die höchste Tugend bedeutete, die Selbstbeschränkung, Sophrosyne.

Das menschliche Wesen in seiner Tiefe und Höhe voll auszubeuten gelang der Oper erst, nachdem die Instrumentalmusik der großen Wiener Meister ihr kraftvoll vorgearbeitet hatte und die mythologischen Operngestalten durch solche ersetzt worden waren, die (mittel- oder unmittelbar) mit der Gegenwart in Beziehung standen. Wie das bei Mozart, bei Beethoven geschah, wie die Instrumentalmusik dieser großen Künstler immer mehr der Aufnahme des reinsten Menschheitsgehaltes entgegenwuchs, das braucht hier im einzelnen nicht dargelegt zu werden.

Damit war abermals eine Höhe gewonnen. Eine solche, die Ausblicke in ein bis dahin noch nicht genügend erforschtes Neuland gestattete. Ueberall regte sich in den Ländern Europas die Teilnahme an den Musikschätzen eigener Zunge. Es fehlt hier der Raum, den Gründen dafür ausführlich nachzugehen. Nur das sei in bezug auf Deutschland gesagt: als das romantische Zeitalter heraufzog, lag das freiheitliche Ideal, das die französische Revolution versprochen hatte, in Trümmern. Der Wiener Kongreß zeigte die vertrackteste Diplomatenkunst an der Arbeit, allen Wünschen und Hoffnungen der Völker ein schmähliches Ende zu bereiten. Sehnend tauchte da der Blick in die Vorzeit hinab und berauschte sich am Leben der herrlich leuchtenden großen Vergangenheit. Die alten Dichter wurden wieder lebendig und die Götter und Helden erwachten. Ein anderer wie bisher trat der Mensch nun der Natur gegenüber: hatte er den Schauer vor ihr schon überwunden, so drang er nun in ihre Tiefen ein, suchte ihr geheimes Raunen zu verstehen und sie in ihrer Einheit zu begreifen. Je engere Grenzen der Polizeistaat dem Menschen zu ziehen suchte, um so inniger versenkte sich die fessellose Phantasie in das heilige All der Natur. Nichts mehr von Haupt- und Staatsaktion auf der Bühne, Menschen galt es jetzt darzustellen, Menschen mit ihrem wahren und tiefen Empfinden, Menschen, die in der Natur lebten, guten und bösen Geistern unterlagen. Damit gewann von selbst das Volkslied für die Oper und später auch für die Instrumentalmusik erhöhte Bedeutung, und so zieht sich eine leicht erkennbare Verbindung vom Singspiele zu Mozart (Papageno u. a.), Beethoven (schottische Gesänge usw.), Schubert (ungarische Einflüsse), Mendelssohn (Lieder ohne Worte), Schumann, Brahms (Sonate op. 1 etc.), Wagner (die stilisierten Volkslieder), Bruckner (die österreichischen bodenständigen Symphoniesätze) bis in die unmittelbare Gegenwart hinein.

Die kosmopolitische Rolle, welche die deutsche Musik bis zu Beethovens Ausgange durch ihre Vollendung zu spielen berufen war, blieb ihr nur noch einige Zeit unbestritten vorbehalten. In Italien faßte freilich die instrumentale Kunst der Deutschen erst viel später Fuß, aber Mendelssohn-Schumann drangen in Skandinavien und England. dieser auch in Rußland ein und Leipzig wurde eine Zeitlang die zentrale Bildungsstätte der Musiker. Aber neue Einflüsse regten sich in der französischen Neuromantik (deren Quellen für das Musikdrama noch längst nicht genügend aufgedeckt sind), durch G. Kastner, den Elsässer, C. M. von Weber, Berlioz, den Franzosen, Liszt, den Deutsch-Ungarn, Rich. Wagner wurden die Vorbedingungen geschaffen, auf denen der spätere Kolorismus sozusagen als Endziel des musikalischen Schaffens erwachsen sollte. Die Neuromantik und ihr Prinzip, den dichterischen Gehalt des künstlerischen Vorwurfs mehr oder weniger als formbestimmend für die Musikschöpfung gelten zu lassen, löste die ältere Romantik in ihrer Einwirkung auf die sogen. nationalen (skandinavischen usw.) Schulen ab, die als solche, sich auf die Musik ihrer eigenen Länder als einzige Quelle stützend, nur kurze Zeit bestanden. Man betrachte die Musik welches Landes immer im 19. Jahrhundert: überall hat sie irgend eine Beziehung zur Volkskunst. Nicht immer nur solche zu der des eigenen Landes. Brachte es die deutsche Kolonialpolitik mit sich, daß die Weisen der Bewohner von Kaiser-Wilhelms-Land wissenschaftlich erforscht und aufgenommen wurden, so hatten, um nur dies anzuführen, die Franzosen schon lange vorher den Orient ihrer Musik dienstbar gemacht. Rückschauend denkt man dabei an Weber, an Mozart mit ihrer Verwendung chinesischer und türkischer Motive. Richard Wagner, den die Fron des Lebens vorübergehend in den Dienst der Ausländerei gestellt hatte, suchte zum Kerne eines allgemeinen Menschheitsgehaltes in seinen germanischen Heldengestalten vorzudringen. Aber dies Streben nach Kosmopolitismus hat ihn gleichwohl ganz und gar Deutschen bleiben lassen. Er ist nicht um seines Stabreimes willen als Deutscher anzusprechen, nicht weil er gelegentlich im Ausdrucke auch sonst deutsch altertümelte, nicht nur deshalb, weil er den Weg zu Weber, Marschner, Beethoven und Bach zurück fand, er war Deutscher vor allem, weil er, wenn auch nicht mehr unbedingt, im Geiste des deutschen Idealismus schuf, d. h. so wenig er seine Person je zurückgestellt zu sehen ertragen konnte, er doch dies egoistische Grundwesen seiner Eigenart um seines Lebenswerkes willen als etwas Selbstverständliches empfand. Möge man diesen Standpunkt, von der ethischen Seite aus betrachtet, anfechtbar finden.

In ihm verrät sich zweierlei: der Deutsche war der bloßen Nebelheimerei früherer Tage entwachsen, drang auf vollgültige Einschätzung des Persönlichkeitswertes und erreichte sie, wie sie Beethoven, der ungeschlachte, angebahnt hatte. Daraus leitet sich aber auch — und das ist die Kehrseite — eine gewisse Ueberschätzung des Künstlertumes für das Leben der Gesamtheit einer Nation her, eine Erscheinung, die ihre Quellen in der ersten Zeit der Romantik hat. Indessen können uns diese Dinge hier nicht beschäftigen.

Die historische Forschung muß an Wagners Künstlerart trotz des Meisters Deutschtum feststellen, daß in ihr nicht ausschließlich nationale Keime ihre Weiterbildung erfuhren; wir hörten schon, daß er, nicht unbedingt freilich, mit Kastner, Weber, Berlioz in eine Reihe gehört, also jener Merkmale eines gewissen Internationalismus nicht entbehrt, die wir in der Gesamtkunst des 19. Jahrhunderts in irgend einer Weise antreffen, als Stoff, als Motiv, seiner Herkunft nach betrachtet, als Form und Stilprinzip.

Ueber Schumann, der derlei Einflüsse nur selten zeigt (etwa in der Scheherezade usw.), ihnen koloristisch jedoch nicht unterlag, geht der Weg zu Brahms, in dessen Kunst es zu einer Verbindung der Klassik mit modernen Ausdrucksmitteln kam. Die Natur seiner Heimat wirkte nicht malerisch anregend auf ihn, gab nur seiner Psyche die Richtung auf ernste, herbe, maßvolle Schönheit. Kein größerer Gegensatz als der zwischen ihm und Liszt, dem sinnenfrohen, malerisch empfindenden und die Formen seiner Kunst ins Ungemessene streckenden. Brahms hat als glücklich anempfindender, Liszt als national fühlender Künstler sich die ungarische Musik dienstbar gemacht. In Bruckners Lebenswerke spielt zwar die eigentliche Heimatkunst keine übergroße Rolle, ihr aber verdankte er nicht das geringste von dem, was er zu geben hatte, auf jeden Fall den Teil seiner Musik, den wir als jeglichen problematischen Zuges entbehrend restlos genießen dürfen. Und so war H. Wolf ein Deutscher, mochte er auch italienische Dichtungen in Töne kleiden und seinen „Corregidor" schaffen: deutsch seine Technik, deutsch seine Ausdrucksweise.

Worauf es mir hier ankommt, ist dies: zu zeigen, daß in allen diesen Künstlern der Grundton ihres Schaffens in stärkerer oder geringerer Weise national bedingt war, daß sie aber fremde Einwirkungen nicht abweisen konnten. Das mag in der Psychologie alles künstlerischen Schaffens begründet liegen: die fremde Weise dem selbstherrlichen Willen zu beugen und dienstbar zu machen.

In Richard Straußens Kunst laufen alle Fäden der Entwicklung aus der Romantik aus: Klangfarbencharakteristik, Erweiterung des poetischen Programmes, Uebernahme der Wagnerschen tondramatischen Tonpsychologie auf die reine Instrumentalmusik. Gleichviel, ob er in späteren Werken von seinem Standpunkte hier und da zurückkam: entwicklungsgeschichtlich ist damit die Höhe seines Schaffens kurz skizziert. Von begrenztem Nationalismus kann bei ihm nicht die Rede sein, aber sein unendlich großes technisches Können weist auf deutschen Boden zurück. Ebensowenig nationales Floskelwesen herrscht in Regers, seines Antipoden, Musik; hier geht nahezu alles auf Bach, Beethoven und Brahms zurück, und es verbindet sich diese Erscheinung mit einem grüblerisch suchenden Sinne, der bewußt oder unbewußt in der deutschen Mystik wurzelt, die stark einsetzende melodische Ader in Reger nicht zur Entwicklung kommen ließ und zu satztechnischen und harmonischen Experimenten führte, denen zu folgen und die zu begreifen nicht eben leicht ist. Klangspekulatives Wesen als solches und als Endzweck kennt Reger jedoch nicht.

Aus der Klangspekulation und dem Bestreben, sie immer weiter auszudehnen und zugleich aus dem naturnotwendigen Rückschlage gegen die Beschränkung auf nationale Ausdrucksenge erwuchs die Richtung auf Im- und Expressionismus. Hier wurde ein absolutes Künstlertum ausgerufen, das sich allmählich sozusagen von Zeit und Raum loszulösen die Absicht zu hegen schien. Wie hier abermals eine schon in der ersten Zeit der Romantik aufgestellte Forderung eine kurze Erfüllung fand, die der unbedingten Herrschaft des künstlerischen Willens, sieht man leicht. Noch aber war ein flüchtiges Gebundensein an alte Formen erkennbar. Jedes Herkommen zu zerschlagen blieb den Futuristen vorbehalten, die als obersten Grundsatz die Verwendungsmöglichkeit des gesamten modernen Lebens mit seinen Kanonen, Dampfschiffen, Automobilhuppen und Eisenbahnzügen für künstlerische Zwecke erklärten, jeder Regel Garaus machten, jedem Professor wenigstens den moralischen Tod ansagten und alles, was klar und bestimmt ist, als närrisch, alles, was häßlich und laut, unbestimmt und rätselhaft ist, als das Normale ausposaunten. Das war das Programm des Futurismus, das halbreife Burschen in die Welt hinausschrieen, ein Programm, das, wenigstens theoretisch, ganz im Exterritorialismus wurzelte.

Und dann kam der Krieg und mit ihm auch Angriffe auf die Kulturwerte der Völker, die wir in deren festem gegenseitigen Besitze wähnten. Blinde Leidenschaft hat da viel törichte Worte gesprochen, die man nicht allzu genau wägen sollte. Der Friede wird von selbst wieder ausgleichend wirken, da heute weniger als je zuvor ein Volk sich ganz und ausschließlich auf sich selbst stellen kann. Eine andere Frage aber entsteht: wie wird's in Zukunft werden? An Vorschlägen, wie nunmehr komponiert werden solle, hat es in unserer überreich tintenklecksenden Zeit nicht gefehlt. Die das taten, waren wohl gute Leute, aber sie bedachten nicht, daß der schaffende Künstlergeist sich noch nie lange, wenn überhaupt, an theoretische Erörterungen gebunden hat. Die Kunst steht nicht stille. So wenig sie jemals neuen Problemen aus dem Wege gehen darf und gehen wird: nimmt sie das Problematische an sich zum Zielpunkte ihres Schaffens, so wird sie als lebenspendendes Glied in der Kette der Entwicklung verloren sein. Das allgemein zu erkennen, kam der Weltkrieg gerade zu rechter Zeit. Im Musikschatze der deutschen Vergangenheit liegen unvergleichlich hohe Werte aufgespeichert, die der Zukunft nicht verloren gehen dürfen, Werte, an die die Musik der kommenden Zeiten immer wieder wird anknüpfen können, ohne sich Fesseln anzulegen. Dem fremden Kunstgute nicht zu erliegen, den Sinn des eigenen innerlich zu erwerben, um ihn tatsächlich zu besitzen, aus der furchtbaren Gegenwart den Wirklichkeitssinn zu gewinnen und ihm den alten deutschen Idealismus zu vereinen — das mag vielleicht die Aufgabe für die Künstler der nächsten Zukunft sein. Möge aus ihnen ein neuer Führer erstehen, uns und der Welt zum Segen, ein Meister, der uns erhebt und begeistert, uns den Tag und seine Kämpfe vergessen macht und uns zu den ewigen Quellen der wahren Kunst führt, die im Bewußtsein des eigenen Volkes liegen. Der Meister möge sich nie bemühen, fremde Zuläufe zu diesen Quellen ängstlich abzuwehren, denn echte und ehrliche Kunst ist nicht das Vorrecht *eines* Volkes. Aber er möge wie Bach die Macht besitzen, das Fremde nach seinem Willen zu formen und nutzbar zu machen, möge das Kunstwerk nicht nach Laune und Willkür oder nach modischen Forderungen gestalten, möge aus dem Geiste seines Volkes heraus für sein Volk schaffen, das ihn, früher oder später gilt gleichviel, verstehen wird. Eine Beschränkung auf nationale Ausdrucksmittel, wie sie die völkischen Schulen des 19. Jahrhunderts kannten, erscheint für Deutschland mit der überwältigenden Fülle seines Reichtumes an Musik von vornherein ausgeschlossen. Die zurzeit noch nicht übersehbare Masse von deutschtümelnden Werken der Gegenwart, die Not und Hoffnung des Krieges gebaren, sind deshalb von vornherein als vorübergehende Erscheinungen anzusehen, mag auch vielleicht einiges davon dauernden Wert besitzen. Den Sinn der Zeit gilt es auch für die deutsche Tonkunst zu nutzen, alles Scheinwesen abzutun und die guten Geister wieder zu gewinnen, die in der Vergangenheit der deutschen Musik die Weltherrschaft zu erwerben halfen. Das freilich steht nicht im Willen der Menschen, ist vielmehr eine von ihm unabhängige Gabe der Natur.

Das „Euryanthe"-Problem.

Zu H. J. Mosers Neubearbeitung der Weberschen Oper.

Von Dr. ARTHUR NEISSER (Berlin).

Das überaus heikle Problem der geschichtlichen Pietät hat in neuerer Zeit mehrmals ein verändertes Gesicht erhalten. Den übergenauen Forschern, die in der philologischen Buchstabengelehrsamkeit die einzige Quelle ihrer Pietät vor den Altmeisterwerken erblickten, standen von jeher die freier, künstlerischer denkenden Musiker gegenüber. In aller Beteiligten Erinnerung ist noch der Streit, der sich an das Lebenswerk Friedrich Chrysanders, die monumentale Händel-Ausgabe, knüpfte. In kleinlicher Besserwisserei wollten die Gegner Chrysanders namentlich um einiger weniger gesangskoloristischer Freiheiten willen, die sich der „Einsiedler von Bergedorf" an den Werken des Meisters nur aus praktischen Gründen erlaubt hatte, sein ganzes unendlich liebevolles und mühsames Werk nicht als pietätvoll aufkommen lassen. Ich darf wohl heute an meine Begegnung mit dem großen Forscher, die ich wenige Tage vor seinem Tode im Jahre 1901 in seinem Bergedorfer Heim hatte, erinnern. Voller Wehmut und voll schmerzlichen Selbstverzichtes schien der Gelehrte in Todesahnung sein langes Leben zu überschauen und er deutete mir gar mancherlei tief Betrübendes von dem Undanke an, den er geerntet. Auch sonst wissen wir, daß all die Wiederbelebungsversuche alter Werke, die sich in den letzten Jahrzehnten im engsten Zusammenhange mit dem Aufblühen der Musikwissenschaft verbreitet haben, im großen und ganzen nur Teilresultate erzielen konnten, zumal was die rein konzertmäßigen Kompositionen anbetrifft.

Ein wenig besser steht es um die sogenannte Opern-Renaissance. (Ich glaube, wir dürfen nicht bloß, sondern wir müssen uns über die Beibehaltung gerade dieses Fremdwortes schon deswegen einigen, weil Renaissance und Oper bekanntlich schon rein geschichtlich eng verwachsen sind und weil uns der Begriff Opern-Renaissance stets vor Augen führen soll, daß das Geburtsland des „dramma per musica" Italien ist, weil wir also eine „Wiederbelebung der Opern-Renaissance" in dem schönen, geschichtlich überlieferten Sinne höchsten Mäzenatentumes und innigsten Zusammenwirkens aller Schwesterkünste gerade in den Zeiten nach dem großen Kriege heißer als je vorher ersehnen müssen!!) Wir müssen hier der großen Verdienste Dr. Wilhelm Kleefelds, ferner auch der Erneuerungsarbeit Gustav Mahlers gedenken (von der Gluck-Neubelebung durch R. Wagner und in neuester Zeit Felix Weingartners u. a. ganz zu geschweigen), und wir ersehen schon, wenn wir an die Arbeiten Kleefelds und Mahlers denken, daß es da zwei Richtungen in dem Bearbeitungs-System alter Opern gibt: die einen, als deren wagemutigster Vorkämpfer eben Kleefeld angesehen werden kann, bemühen sich vor allen Dingen, die in Vergessenheit geratenen Meisterwerke durch eine geschickte und diskrete Modernisierung, das heißt eine Modernisierung im alten Stile, durch Feilung des Dialoges, dramaturgische Umstellungen usw. so aufleben zu lassen, daß sich das neu erstandene Werk dem Durchschnittsopernspielplane unserer Bühnen ohne weiteres anpasst. Eine Donizettische Oper, „Don Pasquale", hat durch das prächtige Zusammenarbeiten eines feinsinnig nachschaffenden Dichters wie Otto Julius Bierbaum mit dem trefflichen Musiker und Schriftsteller Kleefeld eine derartig starke Lebenskraft gewonnen, daß sie immer wieder von neuem auf den Spielplänen der deutschen Opernhäuser erscheint.

Weit verbreiteter jedoch ist das zweite System der Opernneubelebung, das in neuester Zeit besonders seit Richard Wagner aufgekommen und ausgedehnt worden ist; es ist das System, die noch im Spielplan der Bühnen befindlichen Werke unserer Klassiker möglichst getreu in ihrer ursprünglichen Gestalt zu belassen und nur hie und da kleine instrumentale Auffrischungen anzubringen. Es ist viel Tinte darüber verspritzt worden, welche Pietät nun in der Tat die echteste, geschichtlich sozusagen heiligste ist; diejenige, die das Werk unangetastet läßt und sich nur auf eine möglichst gute Aufführung beschränkt, oder jene innerlich echtere, aber vielleicht geschichtlich anfechtbare Pietät, die ein klassisches Opernwerk vor allen Dingen als musikalisches Kunstwerk angesehen und erhalten wissen will. Ich glaube, auch hier sollte nicht nach der Schablone, sondern von Fall zu Fall geurteilt werden. Wenn sich selbst ein Mann von der genialen Erlebnisfähigkeit eines Gustav Mahler dazu hinreißen lassen konnte, Meisterwerke der Klassik durch starke instrumentale Nachfärbungen zu modernisieren, weil sein überfeinertes Ohr an jener Stelle die Blechbläser, an jener die Holzbläser vermißte, so ist das wenig erfreulich; aber immerhin ist mir doch eine solche aufrichtige Bearbeiterleidenschaft noch tausendmal lieber, als jenes trockene Philologentum, das keinen Taktstrich an der heiligen Reliquie anzutasten wagt.

Wenn ich nun in diesem Sinne an das Euryanthe-Problem herantrete, so muß ich zunächst einen Vorbehalt machen. Ich möchte nämlich diesen Begriff des Euryanthe-Problemes in doppeltem Sinne aufgefaßt wissen, im wörtlichen und (vielleicht mehr noch) im übertragenen Verstande. Ich meine: wir müßten uns nicht bloß darüber klar werden, ob gerade in diesem Falle eine Oper textlich auf so entsetzlich schwachen Füßen ruht, daß eine Neudichtung zu der Musik geradezu erforderlich war, wollen wir nicht erleben, daß die schöne Musik eben wegen des hysterisch verschraubten Librettos der Dame von Chézy mehr und mehr in Vergessenheit gerät (natürlich abgesehen von der Ouvertüre), sondern wir müssen das Problem weiter spannen und untersuchen, ob wir nicht die temperamentvolle und durchgeistigte Arbeit Dr. Hans Joachim Mosers geradezu als Muster jener künstlerisch pietätvollen Neubearbeitungen, besser gesagt Neudichtungen alter Opernmusik ansehen dürfen, denen meines Erachtens die Zukunft der Operndramaturgie gehört. Oder soll es am Ende doch noch dahin kommen, daß sich die Oper als Kunstform eines Tages einmal überlebt haben wird? Auf daß dann die ätzend scharfe Satire, die der alte Venezianer Benedetto Marcello in seiner Schrift „Il teatro alla moda" über die Oper ausgegossen hat, ihre ganze bittere Wahrheit enthüllen möge? Wenn wir in diesen großen Zeiten des ungeheuren Menschensterbens an Marcellos bitter spottende Worte denken: „Hat man jemals einen Menschen sterbend noch eine große Arie singen hören?!" so erkennen wir erst die ganz ungeheure Verpflichtung, die gerade heutzutage auf jedem Neubearbeiter alter dramatischer Musik ruht.

Wie man gerade gegenüber Webers „Euryanthe" noch in Zweifel über die grundsätzliche Berechtigung einer dichterischen Neuschöpfung sein kann, das ist mir völlig schleierhaft. Es sollte doch in den Fachkreisen fürwahr bekannt genug sein, in welcher geradezu empörenden Weise der kränkelnde Meister Weber von der eitlen und überspannten Dichterin Hermine von Chézy schikaniert und ausgenützt worden ist. Emil Vogel, der unvergessene Gelehrte und Redakteur der „Edition Peters", hat uns in seinem Vorworte zum Klavierauszuge der „Euryanthe" erzählt, wie rücksichtslos die Dichterin den stets zur Nachgiebigkeit und Geduld bereiten Tondichter zu unendlichen Verhandlungen über das Textbuch herausforderte. Aus Monaten wurden Jahre, und im ganzen ist das Libretto nicht weniger als neunmal umgearbeitet worden! Webers heißer Wunsch war es ja, den Leuten, die ihm seinen Freischütz-Erfolg nicht gönnen mochten, den Zweifel an seiner Begabung für ein Bühnenwerk großen Stiles zu benehmen, und wenn seine Absicht sich nicht in dem ihm vorschwebenden Maße verwirklichen konnte, so trägt daran weniger, wie manche Kritiker annehmen, die Tatsache die Schuld, daß er an die Stelle der spontanen Eingebung die klügelnde

Vernunft setzte, sondern einzig und allein das schwulstige Textbuch. Für den natürlichen, zwar zur Dramatik, aber fürwahr nicht zum hysterischen Ueberschwang hinneigenden Weber war eben das Euryanthe-Textbuch nicht im mindesten geeignet, und er hat es sicherlich nur in Musik gesetzt, weil ihn die Romantik des Stoffes als solche anzog und weil die Mischung von Ritterlichkeit und süßer Sentimentalität ihn reizte. Auch mochte er fühlen, daß ihm „keine große Frist gegeben war", und er war ein zu ursprüngliches Musikgenie, um letzten Endes seinen ästhetischen Verstand über diese seine ihn mächtig vorwärts treibende Eingebung Herr werden zu lassen. Max Kalbeck, der geistvolle Wiener Kritiker, hat in seinem (heute zu Unrecht nicht mehr genügend gewürdigten) Buche „Opernabende" die Dichtung der Chézy einer überaus scharfen aber doch gerechten Kritik unterzogen und nachgewiesen, wie unselig das Grundmotiv der Intrige, der vergiftete Ring, schon an sich ist. Wir möchten Kalbeck hier das Wort selbst erteilen (siehe „Opernabende, Berlin 1898, Bd. 1, S. 50"): Emma, die Schwester Gerhards oder Adolars, wie der Held sangbarer und süßer mit Zuckerwasser umgetauft wurde, kann keine Ruhe im Grabe finden: ihr Udo fiel in der Schlacht, sie trank aus dem mit Gift gefüllten Reife den Tod und muß nun so lange als Gespenst umgehen, bis „der Unschuld Träne im höchsten Leid" das verwünschte Gold benetzt und „Treue dem Mörder Rettung beut für Mord"!! „Wandle bis zum jüngsten Tage, unselige Emma, du wirst niemals erlöst werden! Welch ein ausverschämtes Orakel: es verlangt eine auf den Ring weinende, gemordete, ihren Mörder rettende Unschuld! Das heißt ein bißchen viel von einer Unschuld verlangt!" Soweit Kalbeck. Mich persönlich erinnert dieser Geist der Emma, ihr Adolar und der Ritter Udo so bedenklich an gewisse gruselige Schauerballaden in den „Fliegenden Blättern", daß ich es nicht begreife, wie manche ernsthafte Kunstrichter dieses, auf einer solchen unmöglichen Exposition aufgebaute, falsch romantische Buch selbst heutzutage noch beibehalten sehen wollen. Ich kann den jungen Musikforscher und Dichter Dr. Hans Joachim Moser nur von ganzem Herzen zu seinem Wagemut beglückwünschen, nach einer neuen dichterischen Vorlage für die unsterbliche Webersche Musik zu suchen. Er hätte es nicht einmal nötig gehabt, sich in einer ausführlichen Vorrede zu seinem Textbuche (erschienen bei Jul. Bard, Berlin) zu rechtfertigen und an andere ähnliche Arbeiten (etwa an Scheidemantels Neudichtung zu „Cosi fan tutte") zu erinnern. Interessant ist es, wie sorgfältig Moser (der übrigens der Sohn des Joachim-Biographen Prof. Andreas Moser-Berlin ist) die Märchenstoffe nachgeprüft hat, die sich Weber von der unglückseligen Reimschmiedin H. v. Chézy hatte vorlegen lassen, ehe er auf die unglückselige „Euryanthe" verfiel: weder die Sagen von Melusine, noch Griseldis, noch „Die schöne Magelone" schienen ihm jedoch zu passen. Da sah er eines Tages im Weimarer Museum wieder einmal den Märchenzyklus „*Das Märchen von den sieben Raben und der getreuen Schwester*" und ward von der packenden Bilderreihe Moritz von Schwinds (der sich ja gerade hier von einer sonst an ihm gar nicht gewöhnlichen dramatischen Seite zeigt) sogleich gepackt: „Waldesrauschen und höfische Pracht, Liebesjubel und nächtliches Leid, festliche Reigen und grausige Anklagen, alles fand sich hier, was in Webers Musik so unvergleichlich geschildert wird." Es kam nun nur noch darauf an, in welcher Weise es zu ermöglichen sei, die Personen der „Euryanthe" durch Gestalten des Rabenmärchens so zu ersetzen, daß die Webersche Musik so unangetastet als möglich gelassen werden konnte. Da ist es denn in der Tat ganz erstaunlich, wie schön sich das im unverminderten Goldglanz deutscher Romantik schimmernde Gewand der Weberschen Musik zu dem Körper und zur Seele des Märchens von den sieben Raben fügte. An die Stelle der „Euryanthe" tritt die Spinnerin: sie webt, von der gütigen Fee beraten und beschützt, an den Nesselhemden, nach deren Fertigstellung sie ihre dereinst durch einen unbesonnenen Fluch der Mutter in Raben verwandelten sieben Brüder wieder befreit, sofern sie unbedingtes Stillschweigen über ihre geheime Rettungsarbeit gegen jedermann beobachtet. Ihr Herz gewinnt der Königssohn ungeachtet der Warnungen des Kanzlers, seines Erziehers. Das Intrigantenpaar des Lysiart und der Eglantine im Original wird nämlich bei Moser durch den Kanzler und sein ränke- und ehrsüchtiges Weib ersetzt. Es ist Moser gelungen, an die Stelle der beiden Theaterbösewichte in „Euryanthe" zwei Charaktergestalten von Fleisch und Blut zu setzen. Das Kanzlerpaar führt in kalt berechnender Hartnäckigkeit sein Intrigenwerk gegen die Spinnerin unerbittlich durch und gewinnt so eine als Vorläufer von Telramund und Ortrud weit bedeutungsvollere Rolle wie Lysiart und Eglantine. Sehr scharf ist die Entwicklung und die Steigerung der Intrige bei Moser geführt. Als der Kanzler und sein ihn aufstachelndes Weib einsehen, daß es ihnen nicht gelungen ist, die Spinnerin zu verderben und der Vehme zu überliefern, versuchen sie noch einen allerletzten Trumpf auszuspielen, indem sie der Unschuldigen die Verhexung ihrer eigenen Kinder vor-

CARL MARIA VON WEBER, der Schöpfer der Euryanthe.
Nach einem alten Holzschnitte.

werfen; nun erst, als die gute Fee die Kinder der Spinnerin und des Königssohnes wohlversehrt erscheinen läßt, bricht der Kanzler zusammen; er ersticht sein Weib als seinen bösen Dämon und geht dann freiwillig in die Verbannung.

Ist es so dem Bearbeiter in sehr feiner und unmerklicher Art geglückt, die Dichtung, die auch sprachlich durchaus in dem naiven, bewußt befangenen Märchenstile des beginnenden 19. Jahrhunderts sich bewegt, ganz auf die romantische Dramatik der Weber-Zeit abzustimmen, so müssen wir seine Bewältigung der natürlich bedeutend schwierigeren Aufgabe, dieser Dichtung nun die „Euryanthe"-Partitur anzupassen, im ganzen vortrefflich nennen. Vor allen Dingen hat er es zuwege gebracht, daß, abgesehen von ein paar ganz unwesentlichen Chorwiederholungen, die Partitur so gut wie völlig unangetastet geblieben ist. Von einer seltsam pedantischen und überstrengen Minderheit der Berliner Kritik ist ihm anläßlich der übrigens ausgezeichneten Aufführung des Werkes am Kgl. Opernhause vorgeworfen worden, er habe die Dramatik der Weberschen Musik in seiner Bearbeitung nicht genügend betont, ja man behauptete sogar, diese Webersche Musik sei so durchaus dramatisch, daß es schon von vornherein eine ganz falsche Idee war, ihr ein naives Volksmärchen als Dichtung unterzulegen! Welch' kleinliche und ganz unklare Auffassung! Als sei nicht Webers Dramatik selbst in ihren tragischsten Momenten noch durchwegs romantisch verhalten und als bliebe die „Euryanthe"-Musik nicht stets im Grunde waldfrisch, lyrisch und nur im Sinne der alten Oper dramatisch! Womit natürlich der wundervollen Beseelung zumal der Lysiart — (in der Bearbeitung der Kanzlerpartie) und der wenn auch kurzen Rolle seines Weibes nicht im mindesten Abbruch geschehen soll. Moser hat nicht einmal ganz dreißig Takte wirklich hinzukomponiert, sofern man die kleinen Ueberleitungen, die stets aus dem Motivmaterial der „Euryanthe"-Musik entnommen sind, einmal ganz pedantisch „Neukomposition" nennen will. Der Bearbeiter hat unter anderem, um das Original sinngemäß zu verwerten, die Arien der Eglantine und der „Euryanthe" auf die gute Fee verteilt, ein Verfahren, das, wie der Verfasser richtig betont, schon deswegen nicht unkünstlerisch zu nennen ist, weil die Partie der Eglantine einen sehr großen Stimmumfang erfordert und weil die Kanzlerin, die ja bei Moser der Eglantine entspricht, im ganzen eine musikalisch mehr untergeordnete Rolle in dem neuen Libretto spielt. Nicht ohne berechtigten Stolz weist Moser in seiner Vorrede schließlich noch darauf hin, daß er sogar Stücke der Partitur wiederhergestellt habe, die bei der Wiener Erstaufführung gestrichen werden mußten. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, im einzelnen den interessanten Vergleich zwischen dem Originale und der Bearbeitung durchzuführen, um so weniger, als vorläufig ein gedruckter Klavierauszug der Moserschen Schöpfung noch nicht vorliegt. Nur auf eine sehr bezeichnende Verbesserung möchte ich hinweisen; aus dieser Stichprobe mag der Leser selbst schließen, wie sorgfältig nicht nur musikwissenschaftlich, sondern wie innerlich poetisch Moser vorgegangen ist. Die berühmte Lysiart-Arie im zweiten Akt „Wo berg' ich mich an diesem Tag der Schande", die übrigens in den Anfangsworten (das tut Moser öfters, wenn's irgend angeht) mit dem Originale genau übereinstimmt, ist von dem Dichter als psychologisch genau berechneter Gewissenskampf des Kanzlers durchgeführt worden. Das Motiv des Ablauschens des Geheimnisses der Spinnerin wirkt hier nicht wie in „Euryanthe" hohl theatralisch, weil es sich um eine handelnde Person, nicht aber um einen geistlosen Geist der unseligen seligen Emma in der „Euryanthe" handelt. So gewinnt also hier Webers Musik durch Mosers vertiefende Arbeit erst ihre ganze dramatische Wucht, die in dieser Arie ja in der Tat von einer ihrer Zeit weit vorauseilenden Kraft durchglüht ist.

Wir behaupten sonach sicherlich nicht zu viel, wenn wir zusammenfassend der Meinung Ausdruck geben, daß durch Mosers Neudichtung der „Sieben Raben" das „Euryanthe"-Problem nach besten Kräften nicht nur als solches trefflich gelöst, sondern daß durch seine Tat der Anstoß zu hoffentlich recht vielen ähnlichen wahrhaft künstlerischen nicht nur Neubearbeitungen, sondern Neubelebungen solcher klassischen Meisteropern gegeben worden ist, Opern, die zum großen Teile sicherlich auf absehbare Zeit der deutschen Opernbühne zu erhalten wären, wenn sich ihrer verstaubten Textbücher ein Bearbeiter annehmen wollte, der, wie Hans Joachim Moser, musikwissenschaftliche Gründlichkeit mit dichterischem Feingefühl und womöglich auch noch mit gesanglichem Können (Moser ist ja auch ein gewandter Konzertsänger) vereinigt. Dem jugendlichen, siegfriedhaften Feuergeiste gehört die Zukunft Deutschlands, auch in der Kunst!

Eine Studie über die Durtonleiter.

Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor in Stuttgart.

Ich schlage auf dem Klavier das eingestrichene *c* an. Mein sechsjähriger Junge nimmt den Ton auf und singt die C dur-Tonleiter, nicht mit Zahlen, auch nicht mit Buchstabennamen, sondern auf den Laut der Sinnenfreude, auf „*a*". Ich begleite ihn nicht; ohne Stütze klettert er die Achttonreihe hinauf. Warum trennt er die Töne so selbstverständlich sicher? Warum fühlt er die Grenze oben, über die er nicht hinaussingt? Warum strauchelt er nicht bei den beiden Halbtönen von der 3. auf die 4. und von der 7. auf die 8. Stufe? Und er zählt doch nicht. Warum vermögen manche Kinder schon im dritten Lebensjahr, wo ein bewußtes Zählen von 1—8 ausgeschlossen ist, die Tonleiter auf jeden beliebigen Laut zu singen?

Die Dur-Tonleiter ist ein gesetzmäßig geordneter Organismus. Es handelt sich hier nicht um eine künstliche, sondern um eine natürliche, in der Natur des Tones selber begründete Gesetzmäßigkeit, auf die das angeborene menschliche Musikgefühl reagiert, weil ihm etwas von derselben Gesetzmäßigkeit immanent ist[1]. Die Dur-Tonleiter gibt sich als ein ewig Unverbrüchliches, wenn ich so sagen darf, als der eherne Lebensgrund im Reich der Töne zu erkennen. Je mehr sich ein Tonstück von diesem Lebensgrund entfernt, um so weniger natürlich mutet es uns an. Das schlichte Volkslied und der schlichte Choral stehen ihm am nächsten, und es ist dem unverdorbenen naiven Empfinden vorbehalten, von der Macht der Ursprünglichkeit dieser elementaren Kunstformen am tiefsten erfaßt zu werden.

Diese absolute Gesetzmäßigkeit, wie sie sich in der Dur-Tonreihe äußert, hat ihren Grund in einer in den Tönen wirkenden Polarität. Bleiben wir bei dem Ton *c*. Als Grundton aufgefaßt erscheint er als ein zentrales Wesen mit zwei Gegenpolen, nämlich der Oberquinte *g* und der Unterquinte *f*. Die Stufe der Oberquinte heißt Oberdominante, die der Unterquinte Unterdominante. Die beiden Quintenpole verhalten sich zueinander wie Hebung und Senkung, oder sagen wir wie positiv und negativ. Jeder Komponist weiß aus innerer Erfahrung, wie die Tonreihen, die seiner Phantasie entquellen, ganz von selbst zuerst der Oberdominante und dann der Unterdominante zustreben; sie folgen dem Prinzip der Wellenbildung, das zugleich das Prinzip jeglicher Lebensentfaltung ist.

In der Zentrale und ihren beiden Polen ruhen die harmonischen Teilexistenzen, die im stufenweisen Nacheinander die Dur-Tonreihe ergeben. Schlägt man nämlich am Klavier das große *C* an (das zweite *C* von unten herauf) und läßt den Finger auf der gedrückten Taste ruhen, so nimmt das feinere Ohr wahr, wie sich aus dem Schoß des angeschlagenen Tons höhere

[1] *Anm. d. Schr.* Sicherlich empfinden wir die Dur-Tonleiter als etwas Gesetzmäßiges, in der Natur Begründetes, was sie ja auch ohne Frage ist. Aber man lasse etwa einen Chinesenknaben die C dur-Skala singen oder einen Irokesen oder Südseeinsulaner! Ihn wird nichts leiten, was auf natürlichen Instinkt schließen ließe, und er wird hilflos im Dunkeln tappen. Fühlen wir unsere Dur-Leiter als etwas Naturgemäßes, so spricht da auch die Ueberlieferung mit. Die ältesten uns bekannten Tonleitern sind fünfstufige Tongänge und sie finden sich — was ja kein Zufall sein kann — im Osten und Westen, Süden und wohl auch Norden. Wurden sie als Naturtonleitern empfunden, sind sie als theoretische Abstraktionen zu bezeichnen? Die ganze Frage ist unendlich schwierig und darf noch keineswegs als gelöst gelten.

Töne, sogenannte Ober- oder Teil- oder Naturtöne, ablösen. Diese nach einem gewissen mathematischen Teilungsprinzip entstandenen Phänomene machen den Eindruck zarter Lichtkeime, denen die ewig gebärende Mutter Natur wie den Keimen aus einem Urkeim ruft. Zwei der Obertöne, nämlich *e* und *g*, vereinen sich mit dem angeschlagenen Grundton zu der Harmonie *c e g*. Der Dur-Akkord *c e g* ist also ein von der Natur Gegebenes. Das gilt selbstverständlich von sämtlichen Dur-Akkorden, denn jeder Ton, ob hoch oder tief, verbirgt eine Dur-Harmonie in seinem Schoß. Akkorde sind also keine künstlichen Tonkombinationen, keine Produkte des Zufalls oder der Willkür: sie sind kristallene Laute der Ewigkeit. Dem Grund- oder Tonika-Dreiklang *c e g* (in der Akkordschrift bezeichnet mit I) reiht sich auf der einen Polseite als Naturharmonie der Oberdominant-Dreiklang *g h d* (V) und auf der andern Polseite als Naturharmonie der Unterdominant-Dreiklang *f a c* (IV) an. Die also gewonnenen drei Haupt-Dreiklänge, wie man sie nennt, lassen sich folgendermaßen schematisch darstellen:

OD(V): *g h d*

T(I): *c e g*

UD(IV): *f a c*

Es läßt sich zweierlei an diesem Bild beobachten:

1. Der I ist als Zentralharmonie mit der oberen Polharmonie, dem V, sowohl als auch mit der unteren Polharmonie, dem IV, je durch einen gemeinsamen Ton verbunden. Dort ist *g* das Bindeglied, hier *c*. Die Polklänge dokumentieren ihre Gegensätzlichkeit dadurch, daß sie kein gemeinsames Bindeglied aufweisen. Durch ihre beiderseitigen Beziehungen zum I sind sie aber mit diesem eine geschlossene Ganzheit zu bilden bestimmt, weshalb sie, wenn auch nicht äußerlich, so doch innerlich miteinander verwandt sind.

2. In der ununterbrochenen Folge

f a c e g h d

stellen die drei Haupt-Dreiklänge einen Terzenaufbau dar. Wir erkennen daraus, daß wir im terzenweisen Uebereinanderstellen der Töne einem akkordischen Grundgesetz folgen. Der Dreiklang besteht aus 2, der Vierklang aus 3, der Fünfklang aus 4 Terzen. Beispiele:

g h d; *g h d f*; *g h d f a*.
1 2   1 2 3   1 2 3 4

Dreimal wiederholt sich in dem kombinierten Klangbild

IV	I	V
f a c	*c e g*	*g h d*
1 3 5	1 3 5	1 3 5

die Folge 1 3 5. Darin offenbart sich eine wunderbare schöpferische Weisheit. Inwiefern?

Wir nannten die Dur-Tonleiter den Lebensgrund im Kosmos der Töne. In den bisherigen Ausführungen haben wir den Lebensgrund gleichsam in seinem festen kristallinischen Zustand betrachtet. In den flüssigen Zustand aufgelöst ergibt er eben die Dur-Tonleiter.

Unter den 7 Gliedern des Terzengebäudes

f a c e g h d

bilden die drei mittleren, wie wir schon wissen, den Grundbestand. Die Glieder auf den Polseiten sind von dem Bestreben beseelt, sich mit dem Grundbestand zu vermischen: der Außenton *d* des Oberdominantklangs stellt sich zwischen die Unterterz *c e* des I und der Außenton *f* des Unterdominantklangs zwischen die Oberterz *e g* des I. Dadurch entsteht die stufenweise fortschreitende Fünftonreihe *c d e f g*. Für die Fortsetzung bleiben noch die zwei Terzen der Polklänge, die Töne *a* und *h* übrig. Wer müßte nicht staunen! Die Terz ist das Herz im Dreiklang. Ich sage das nicht in wortspielerischem Sinn. Nein. Ohne die Terz wäre der Dreiklang wie ein Mensch ohne Herz ein Leerklang, ein Schemen.

Also durch die beiden Herzen der polaren Klangcharaktere oder besser gesagt Klangindividualitäten nimmt die in eine flüssige Linie verwandelte Kristallform des Lebensgrundes ihre Fortsetzung hinein in die Tonika *c*, den Ausgang und Eingang, den Anfang und das Ende einer Lebensentfaltung und -entwicklung. Daraus erklärt sich der tiefere Grund der zunehmenden Intensität, die sich gegen den Abschluß der Dur-Skala hin fühlbar macht. So oft ich darum eine Tonleiter höre, ist es mir, als tauche ich den Blick in die Geheimnisse eines zarten Blütenwunders.

Betrachten wir nun das melodische Profil der drei Haupt-Dreiklänge in der Tonleiter von einer andern Seite. Die Tonleiter besteht aus zwei symmetrischen Hälften, sogenannten Tetrachorden, nämlich

c d e f	oder ins Zahlenbild übersetzt	1 2 3 4
g a h c		5 6 7 8

Jede Hälfte besteht aus zwei Ganztönen und einem Halbton (letzterer durch ein ⁀ angezeigt). Die zweite Hälfte ist nur die Wiederholung, der Abdruck der ersten. Wir empfinden schon bei 3 4 etwas von einer Schlußwirkung; die erste Hälfte mündet hier in die Unterdominante ein. Nach 4 macht sich eine Zäsur (ein Einschnitt) fühlbar, die sich aus der Gegensätzlichkeit der hier dicht nebeneinander gelagerten Pole *f* und *g* erklären läßt. Das Tonleiterbild findet als sinnvolles abgerundetes Ganzes erst beim zweiten Halbschritt 7 8 hinein in die Tonika seinen Abschluß. Beim Abstieg beansprucht die Oberdominante ein ähnliches Recht wie beim Aufstieg die Unterdominante: sie scheint auch zum Verweilen einzuladen. Es ist aber bei *g* nur wieder eine Schlußwirkung sekundären Charakters. Aus dem Verhalten der beiden Polstationen läßt sich entnehmen, was zu der Bezeichnung Dominante geführt hat. Es machen sich bei der vierten und fünften Stufe in der Tat Herrscherrechte geltend.

Die Tonleiter ist sonach nichts Totes. Aus ihrem gegliederten Organismus spricht Leben. Es ist nicht die Klarheit der äußeren Symmetrie allein, was einen so innigen Kontakt zwischen unserem angeborenen Musikgefühl und der Tonleiter herstellt, sondern ein innerer harmonischer Prozeß unter zentralen und polaren Elementen. Die lebensvolle Klarheit, in der sich dieser Prozeß vollzieht, wirkt so mächtig auf das menschliche Gefühl, daß, wie schon erwähnt, selbst bei kleinen Kindern, die kaum einen Zahlenbegriff haben, das Singen der Dur-Skala zu einem unbewußten Zählen wird.

Die wichtigsten Voraussetzungen der Sangeskunst liegen deswegen aber nicht in der Zahl, sondern in einem gewissen Grad von Gefühlsintuition des Sängers. Es gibt wohl kein anderes Fach, in welchem die innere Anschauung, ein inneres Disponiert- und Veranlagtsein so unbedingt notwendig wäre als wie beim Singen, weshalb der Gesangunterricht auch zu Unrecht den technischen Schulfächern beigezählt wird. Läßt man schon im allerersten Unterricht den Schüler bald nach den Zahlennamen die Buchstabennamen

c d e f
g a h c

singen, so wird er in der Folge auch ohne zahlenmäßiges Kalkulieren mit den Tonschritten *e f* und *h c* unbewußt Halbtöne verbinden, auch dann, wenn z. B. *h c* nicht mehr 7 8 in C dur, sondern 3 4 in G dur, 2 3 in a moll, 5 6 in e moll oder 1 2 in h moll (mit sogenannter neapolitanischer Sexte) sein sollte. Der Schüler lernt bei methodischer Schulung endlich unabhängig von der wechselnden harmonischen Basis die Noten aller Intervallverhältnisse im horizontalen Nacheinander einer Chorstimme verfolgen. Schon der Notenname wird ihm allmählich zu der Macht, die ihm den Ton aus den verborgenen Fächern seines Gedächtnisses ins Bewußtsein seines Gefühls ruft.

Allerlei Lesefrüchte.

(Thema mit Variationen.)

Motto: Hat einer dreißig Jahr vorbei,
so ist er schon so gut wie tot
— und besser wär's — usw.
(Siehe „Faust".)

Verwandte Saiten klingen an und schwingen mit — so tönte mir bei den früher hier mitgeteilten Erinnerungen Singers an besonders kräftigen Doppelgriffstellen der tiefe Grundbaß der Naturtöne begleitend mit — und alte, liebe Schatten stiegen auf. Und so wie mir ist es wohl manchem Leser dieser köstlichen „Lebensbeschreibungen" ergangen, als er den ernsten Mahnruf *Edmund Singers* über das in letzter Zeit so vernachlässigte Gute und Beste der Tonwerke vergangener Jahrzehnte las: es fallen einem dabei so manche andere Werke ein, die einem gleichen Schicksal verfallen zu sein scheinen. Unwillkürlich fragt man sich: Wie ist das überhaupt nur möglich, daß gute, gehaltvolle Tonwerke, Kunstwerke, total — vergessen, totgeschwiegen werden können? — Und doch ist es eine ganz natürliche Sache, und zwar eine Folgeerscheinung der so mangelhaften literarischen Kenntnisse und gesamten geistigen Durchbildung der Künstlerjugend der 70er und 80er Jahrgänge des vorigen Jahrhunderts, eine beklagenswerte Tatsache, über die sich Kretzschmar und Riemann (und andere) übereinstimmend bitter verurteilend geäußert haben. Es ist wieder einmal, wie so oft, der Fall des „Pharao", der nichts von „Joseph" wußte, woran aber der besagte

Joseph natürlich — schuldlos war. Diese Leutchen hatten wohl oft etwas von — *„Weimar“* läuten hören, aber nicht — zusammenschlagen (wie ein Sprichwort sinnig sagt). Weimar (die Hofgärtnerei) war für diese Kreise des engsten Konservativismus damals so eine Art wie „Wild-West“ des „Buffalo-Bill“, sie graulten sich davor. Nebelhafte Begriffe füllten den Platz ihres Hirns, wo an dieser Stelle besser eine klare, nüchterne Bewertung der künstlerischen Werte dieser Künstlergruppe hätte stehen sollen. Sich etwa gar mit diesen — verpönten — Werken noch liebevoll zu befassen, das fiel diesen „gestrengen“ Herren nicht im Traume ein — eher, sie ungehört zu verdammen — ein Brauch, der auch heute noch (bei ihren Nachfolgern etc.) im Schwange sein soll. Daher und durch manche anderen Begleiterscheinungen mag es dazu gekommen sein, daß diese an sich so guten, schönen und wertvollen Werke so nach und nach in Vergessenheit gerieten. Nun ist dies nicht gerade wörtlich zu denken, als ob überhaupt niemand mehr daran und dazu gekommen wäre, diese Werke kennen zu lernen; aber es sind nicht immer Gelegenheiten und Kräfte beisammen, um die rettende Tat der lebendigen Aufführung zu schaffen. Ein weiteres schweres Hindernis lag in den Verlagsverhältnissen der damaligen Zeiten. Junge Talente erscheinen nicht sofort mit ihren Gesammelten Werken in einer X-Ausgabe oder in Edition Peters, Kollektion Litolff usw. (heute noch eher als damals); diese Tonwerke erblickten oft an ganz geheim-verborgenen Stellen die — Druckerschwärze des Verlagsnimbus; Bielefeld, Kassel, Weimar, Breslau, Königsberg und andere Provinzstädte bargen diese „kühnen Firmen“, die zu jedem Opfer bereit waren (wenn es nur recht wenig kostete und — viel einzubringen verhieß), also auch gelegentlich eine Lanze einlegten für einen „hoffnungsvollen Neuling“ des weimarischen Musenhofes. Diese „Verlage“ nun sind unterdes durch viele Hände gegangen, vererbt, verkauft, vergantet — verschollen usw., sogar — verbrannt — im buchstäblichen Sinne des Wortes —, wer soll sich da durchfinden? Nur wenigen kundigen Thebanern ist dies heute möglich, andere „Sucher“ müssen schon froh sein, wenn sie dergleichen Raritäten aus „Schmidt-Heilbronn“ und anderen Antiquariatskatalogen herausfischen können. So ist z. B. der Verlag *R. Sulzer* von *Bielefeld* nach Leipzig, dann nach Berlin verzogen, wo er noch heute — existiert, in W. 35, Lützowstr. 87, in einem Hinterhause, drei Treppen, ausgeliefert von der Inhaberin einer „Konzertagentur“. Der wirkliche Besitzer, ein Herr P. Weinberg (Am Karlsbad, Berlin), ist weder literarischer Fachmann, noch überhaupt „Branche“ und bekümmert sich nicht im geringsten um seinen Verlag. Ich glaube sicher, daß er nicht die schwächste Ahnung hat von den Werten, die er darin liegen hat, wovon gleich die Rede sein soll. Die „Weimaraner“ betrauten fast sämtlich eine lokale Stelle, die Buch- und Verlagshandlung von *T. F. A. Kühn* (Spitzname „Pumpvater“) mit der Herausgabe ihrer Geisteskinder. In diesem kleinen Lädchen der stillen Wielandstraße gingen damals die *Bülow, Cornelius, Draeseke, Damrosch, Götze, Jungmann, Raff, Toepfer*, kurz die ganze literarische und musikalische Aristokratie der „Altenburg“ und Hofgärtnerei ein und aus, Liszt eingeschlossen. Bei Kühn sind wohl sämtliche op. 1 der damaligen Lisztianer erschienen; er pflegte zu sagen: „Na, wir wollen's noch 'n mal für fünf Tälerchen (pro Druckbogen) riskieren“. Wenn's fehlte, legte er stillschweigend drauf — „Zukunftsmusik“ —, wie er schmunzelnd zu sagen sich gewöhnt hatte! (Nach seinem Tode, er starb hochbetagt, sind diese „Zukunftsmusikalien“ seiner einzigen Erbin recht gut bezahlt worden.) Ein mir vorliegendes Rückdruckverzeichnis der 60er Jahre nennt Namen und Werke wie *Liszt* („Weimars Volkslied“ und „An die Künstler“ (Chorwerk), „Künstlerfestmarsch“, später auch da erschienen), *v. Bülow* op. 8 „Die Entsagende“ (herrlicher Liederzyklus), *Damrosch*, op. 3, 4, 5 (darunter die drei wundervollen Liederhefte), *Goetze* (Lieder und Klavierstücke), *Jungmann (Louis)* desgleichen, *Pflughaupt* (desgleichen), *Raff* (die Suiten op. 71, 72), *Reubke* (Scherzo für Klavier), *Sabinin, Sulze* (verschiedene Werke), *Rud. Viole* (op. 1, 2, 3, 4, 8, 11, 13, 16). Klavierwerke und Balladen, darunter die große Sonate (op. 1), noch heute ein festes, wertvolles Stück, das einen firmen Spieler fordert, die Tarantelle (op. 4), *Edmund Singer* gewidmet (die Violinsolostimme, brillant bearbeitet, nicht erschienen und bislang nur vom Meister zu erhalten gewesen). Wie man aus dieser Zusammenstellung ersehen mag, sind dies alles gute, wertvolle Tonwerke, später erscheinen die Werke der *Cornelius, Lassen, Stör* und anderer Meister bis auf *Klughardt*, dessen „Feldrosen“ den Schluß machen.

Dieser T. F. A. Kühnsche Verlag wurde nun von R. Sulzer in Bielefeld gekauft und nach Leipzig verlegt; von dort, wie ebenfalls schon erwähnt, nach Berlin, wo er an bereits bezeichneter Stelle als R. Sulzer Nachf. noch heute ist. Dort sind also die vorgenannten Werke noch heute (in den alten Drucken) zu haben, und ich verweise nochmals die Klavierspieler darauf. Auch die schöne „Festpolonaise“ von C. Stör ist in zwei Ausgaben (zwei- und vierhändig) da erschienen, für Orchester hat sie der Verleger noch heute nicht veröffentlicht, eine ganz unbegreifliche „Wertschätzung“ für jeden, der das reizende Stück in seiner Orchesterwirkung kennt. (Originalpartitur und Stimmen sind mir von Stör vererbt.) — Hier möchte ich gleich noch auf Störs so wundervolle Musik zu Schillers „Glocke“ (Ries & Erler) empfehlend hinweisen, auch seine gediegene, echt musikalisch-erwachsene und -geformte. „Festouvertüre“ (viel wertvoller als die „brillante“ Lassensche) sollte mehr gespielt werden (Verlag Ries & Erler), desgleichen sein so dankbares Violinkonzert (Joachim gewidmet). Stör war selbst ein firmer Geiger (Lipinsky-Schüler) und hat damit ein ganz eigenartig wirkungsvolles Konzert geschaffen, das von jedem ernsten Geiger gespielt werden sollte. (Verlag von Oertel in Hannover.) Auch sein entzückendes „Spanisches Rondo“ (Violine und Orchester) sollte mehr gespielt werden (Verlag Sulzer Nachf., Berlin). Für Klavier zwei- und vierhändig erschienen im selben Verlag von Stör außer der „Festpolonaise“ die „Tanzkapricen“ und zwei Hefte Walzer (vierhändig), während die feinen, poesievollen Tanzdichtungen (vier Hefte, vierhändig) jetzt im Verlage von Ries & Erler (Berlin) zu haben sind.

Stör hat bekanntlich — oder vielmehr unbekanntlich — auch prächtige Lieder geschrieben (für Sopran, Tenor, Alt und Baß; Sulzer-Verlag); ebenda sind die — auch mit Unrecht verschollenen Lieder von *Damrosch* erschienen, diese wundervollen Tonperlen nach Dichtungen von Cornelius, Geibel, Rückert, Lenau und — *Lasker*. op. 5 (Frl. Emilie Genast gewidmet) enthält fünf Lieder, dabei das so frischherzige, warm quellende „Liebesfrühling“ (Lenau), ein selten Stück; op. 8 (zwei Hefte), Frl. Helene v. Heimburg gewidmet, ist ein wahres Schatzkästlein voll Perlen und Edelgestein, ein Lied immer schöner wie das vorige, für Tenoristen eine Fundgrube: Lieder wie op. 8, No. 2: „Meine Furcht“, No. 3: „Neid der Sehnsucht“, No. 4: „An ein schönes Mädchen“, No. 5: „An *“ — ein tiefernstes Tonbild der ergreifenden Lenauschen Dichtung — „wenn ich's vergleiche dem Schmerz, daß ich dich, dich nie besitzen werde!“ Das zweite Heft bringt in No. 7 die herrlichen Liederblüten „Lenzeslust“ (Klaus Groth), „Wieder möcht ich dir begegnen“ (Cornelius) und vor allem das ewig schöne, ganz wundervoll eigenartige „Am Klavier“, „Ich saß und träumte Lieder am flüsternden Klavier“ (Groth), ein Juwel in Melodie und Harmonie, duftig wie ein Traumzauber, so unendlich fein und zart im Ausdruck, daß es schier unsagbar ist, wie etwas so Schönes hat vergessen werden können. Diese Harmonien — man denke, vor über sechzig Jahren geschrieben! — oft glaubt man den modernsten Hugo Wolf und andere „kühnen Recken“ zu hören. Das tiefsinnige „Ewig dein“ (Rückert) und das köstliche, neckisch humoristisch gestaltete Liedchen „Zaunstudien“ (Reinick), ein echtes Schluß- oder Zugabelied, und sie beschließen dieses inhaltreiche Heft.

Warum kennt dies alles niemand? Ist das nur Schuld des sorglosen Verlags, der Zeit, der gestorbenen Freundeskreise, oder hat das nicht doch noch andere Gründe? Sollten sich nicht unsere „Gelehrten“, die sofort nach Erscheinen jedes neue „große“ Werk „zerlegen“ und „bewundern“, auch mal wieder eine Zeitlang diesem „Märchenland“ verklungener Tonschönheiten zuwenden und hier „analysieren“ und „beschreiben“, sie würden Stoff für ganze Bände von Artikeln finden — wenn — sie nur mal anfangen wollten. Bülows tiefernster, gefühlswarmer Liederzyklus „Die Entsagende“[1] (op. 8) gehört auch dahin (seit 1891 völlig aus den Programmen verschwunden), auch Verlag Sulzer, Berlin. Und Raff? *Joachim Raff*, der bei Lebzeiten so „vielgespielte“ Meister, der „Mozart der Neu-Weimar-Zeit“ — dich haben sie schon ganz und gar vergessen, du bist schon bald durch deine tiefste „Hochmitternacht“ hindurch, aber sie werden dich schon wieder „finden“, die „Ausgräber“, die „Buddel-Moddler“ des 20. Jahrhunderts — und wie werden sie sich dann freuen über das „Gefundene“, das sich so gut erhalten hat, noch — beinahe wie neu — klingt —, ei, die Freude! Und das alles hätten sie doch längst schon viel — billiger haben können, die Guten. Warum hat man denn seither selten einen „Hinweis“ auf deine Violinkonzerte, deine Kammermusik, deine Symphonien gelesen (weil sie wenige mehr kennen), wo hört man dein liebliches Chorwerk „Dornröschen“ (nicht erschienen, Handschrift geblieben — leider), dein gewaltiges Mysterium „Weltende, Gericht, neue Welt“? — Olle Kamellen — was ist uns Raff? Ein Eklektiker! Gewiß, o ja — aber was für einer? „Kann er 'was?“ pflegte der göttliche Schubert seine Freunde zu fragen, wenn es sich um einen „Neuen“ handelte, — und ob er 'was konnte! — Weiter im Texte — *Draeseke*, auch einer, den sie noch bei Lebzeiten hätten ausgraben müssen — ja — müssen, denn ein solches „Leben“ wie in dessen kerndeutscher Tonwelt läßt sich doch nicht einbuddeln, es blitzt immer wieder durch allen „Zeitenstaub“ nur kurz verdunkelt hindurch. Seine herrliche Musik, die gediegene Gefühlswelt seiner Orchester- und großen Chorwerke, die Gewalt und dramatische Kraft seiner echt deutsch geformten Musikdramen „Gudrun“, „Herrat“ usw., sie bleibt und wird weiter nachwirken, trotz Wagner und den „Neuesten“!

[1] NB.: Siehe Erwähnung in „Mein Leben“ von R. Wagner.

Wir haben vor einigen Jahren den 100. Geburtstag Meister Liszts gefeiert. Wie sah es noch vor 20 Jahren mit der Bewertung seines Lebenswerkes in der „musikalischen Welt" aus? — Und heute?

Nun, ich dächte, wir wären darin denn doch „über das Schlimmste" hinweg. — „Möge die befolgte Kritik ihre Lieblinge stellen und preisen wie sie Lust hat, ich gehöre nicht zu ihnen" — so schrieb damals der verbitterte Meister einem Freunde in Wien! — Ja, ja, tempora mutantur — das alte Wandelgesetz, es schafft auch das Gute, wo man es oft gar nicht — erwartet! — „Schafft euch Erinnerungen" — so rief der Meister uns in der Hofgärtnerei oft zu — und wie wahr sein Wort gewesen, die köstlichen Lebenserfahrungen Altmeister Singers bewiesen es aufs neue. Möchten seine „Mahnworte über die zu Unrecht vergessenen Tonwerke" doch von allen Lesern beherzigt werden; warum? Dafür haben wir mit Vorstehendem versucht, einen Beitrag zum Beweise zu bringen. Vivat sequens! **Goepfart.**

Portugiesische Folklore.

Von LOUISE EY (Hamburg).

Quadras und Fados.

Kennt ihr Portugal, „o jardim da Europa, na beira-mar plantado", den am Meeresgestade gepflanzten Garten Europas, wie ihn Dichtermund nennt? Kennt ihr den Minho, den Garten Portugals?

Es ist die Provinz, wo die Felder am grünsten sind, grün auch dann, wenn die Hundstagssonne den Süden des Landes, den Alemtejo, in eine braune, versengte Landschaft verwandelt; wo das Maisrohr höher ragt in dem wohldurchrieselten Boden, wo seine Kolben schwerere und goldenere Körner tragen; wo die Weinrebe anmutiger und üppiger die schattenspendenden Ramadas umrankt, mutwilliger selbst an ehrwürdigen Eichstämmen, an graubärtigen Oelbäumen emporklettert; wo die hellen Häuser freundlicher aus dem Grün blicken, die Frauen am malerischsten gekleidet sind; die Provinz endlich, wo man fröhlicher lacht und singt, als etwa in dem rauhen, felsig-pittoresken Traz-os-Montes, der schweißgetränkten Beira mit ihren fensterlosen Lehmhütten und den Häusern aus dunklem Gestein — oder auch in dem spärlich bewohnten, sonnverbrannten Alemtejo mit seinen unendlichen Steppen, den Korkeichenwäldern und den lohbraunen Herdentieren.

Pittoresk wie die Landschaft ist die Tracht, die Pose, die Sprache des Volkes, und zwar um so mehr, als die malerische Wirkung unbewußt und ungewollt ist. Sei es bei mühevoller Beackerung des oft steil ansteigenden Geländes, in müßigem Schlendern oder in beschaulicher Ruhe ... jede Pose des Pinsels eines Malers würdig.

An der Feldarbeit, die fast ausschließlich Händewerk ist, beteiligen sich Männer, Frauen und Kinder. Und bei den stets geschmeidigen Bewegungen ist man versucht zu glauben, daß ihnen die Arbeit mehr eine Lust, denn eine Last ist. Nach Feierabend ziehen sie, rüstig schreitend und heiter plaudernd oder singend, dem bescheidenen Heim zu ... die Männer lüpfen den breitkrämpigen Hut vor dem Fremden, die Frauen wenden den beweglichen Kopf unter dem farbenbunten Tuch mit leichtem Gruß zur Seite: „Adeus! Muito boa tarde! Deus vos guarde! Schönen guten Abend! Gott sei mit Euch!"

Vom Turm der nahen Kirche tönt das Ave-Maria herab, wie Abendsegen, der von oben kommt, und während sie, in ein kurzes Gebet versunken, schweigend dahinschreiten, hört man nichts als die Glocken der von der Weide heimkehrenden Herden.

Die Kirche oder Kapelle auf ragender Höhe, die weithin sichtbar mit ihren weißen Mauern freundlich durch das Blätterwerk der Eichen, Kastanien oder Oliven schimmert, bildet den frommen Stolz der umliegenden Ortschaften. Sie ist der in Ehren gehaltene Mittelpunkt der ländlichen Feste und Wallfahrten, die von Zeit zu Zeit die ländliche Stille unterbrechen, und zu der das Landvolk auf viele Meilen in der Runde zusammenkommt. Der Wallfahrtsort ist der Sammelplatz für Alt und Jung, der leibliche und geistige Tummelplatz, wo ein jeder sein Bestes zur Schau trägt: die Burschen, trotz der Hundstagssonne, ihre schwersten pelzbesetzten Jacken, die, mit silbernen Knöpfen und Schließen geschmückt, malerisch nachlässig über der linken Achsel hängen, die krausen gestickten Aermel des blütenweißen Hemdes freilassend. Als Gürtel vermittelt eine breite, fransenbesetzte Schärpe in leuchtendem Blau oder Rot, auch wohl aus glänzender schwarzer Seide den Uebergang zwischen der farbigen, mit blauen Glasknöpfen gezierten Weste und den Beinkleidern aus brauner Saragossa. Schuhe mit derben, nägelgespickten Sohlen vollenden den malerischen Anzug, der durch einen breitrandigen Hut mit großer Rosette und breitem Band gekrönt wird, dessen Enden über den Rand herabfallen, sobald der Hut zum Zeichen der Herausforderung — „a desafio" — aufs linke Ohr gerückt wird.

Das ist gleichsam das Warnungszeichen für jeden kecken Rivalen, der sich etwa einfallen ließe, in das Bereich des mannshohen „Varapau", des Quittenstocks, zu kommen, auf den gelehnt der Bursche mit seiner Erwählten „konversiert". Ginge ein Dritter zwischen den beiden „Conversados" hindurch, so wäre das eine schwere Provokation, dem unfehlbar ein Quittenstockduell auf dem Fuße folgen würde.

Das also isolierte Mädchen läßt sich den Schutz und die Tyrannei ihres „Namorado" als etwas Selbstverständliches gefallen. Auch sie ist in ihrem besten Staat: ein kurzer farbiger Rock aus dickem Wollstoff mit bunten eingewebten Streifen, um die Hüften in unzählige Fältchen gereiht, wie die Blätter eines Champignons; eine kleine schwarze Sammetschürze, ein schwarzer Sammetstreif auch um den Rocksaum; ein festes Mieder über dem losen, reichgefalteten Hemd, das am Halse und den Handgelenken geschlossen ist. Ueber der Brust gekreuzt ein Seiden- oder Wolltuch von leuchtender Farbe mit eingewebten Blumen; ein ähnliches Tuch bedeckt das Haar, ohne indes die Ohrläppchen mit ihrem reichen Schmuck aus Goldfiligran zu verhüllen. Goldschmuck in Gestalt von dicken und feinen Ketten, Filigranherzen, Kreuzen u. a. m. bedeckt die Brust. Ein schwarzes Filzbarett, mit dicken seidenen Pompons verziert, oder auch mit buntfarbigen Bändern, Blumen und kleinen Spiegeln vollendet den Kopfputz, während die kleinen, wohlgeformten Füße in meist leuchtend blauen Strümpfen stecken und auf der Fußspitze die „Tamancos", mit weißer Seide benähte und mit blinkenden Nägeln beschlagene Lackpantoffeln mit hohen Holzsohlen, kunstvoll balancieren.

Leichter und wohler ist ihr zwar, wenn beim Gehen die Tamancos sich auf ihrem Kopf, statt an den Füßen befinden, oder wenn beim Tanzen der unbequeme Fußschmuck still zur Seite steht, während seine Trägerin, die Blicke sittig auf die Fußspitzen geheftet, die Arme über dem Kopf gerundet und mit den Fingern das Klappern der Kastagnetten nachahmend, das rhythmische Hüpfen der nackten Füße begleitet.

In für den Uneingeweihten unergründlichen Wendungen und Figuren drehen sich die Tanzenden in Chula, Ramalda und wie die Tänze heißen, ohne je einander zu berühren im engen Kreise von acht oder mehr Personen. Dabei machen die tanzenden Burschen zugleich die Musik auf Gitarre, Viola, Mandoline oder Bandoline, improvisieren und intonieren abwechselnd eine Vierzeile, „Quadra", auf die eins der Mädchen, die Vorsingerin, mit einer Improvisation antwortet, welche dann im Chor von allen Mädchen wiederholt wird.

Solche Improvisationen — und alle Volkspoesie ist improvisiert — sind je nach Gelegenheit, nach Stimmung oder Anlage der Sänger, bald neckisch, trotzig, bald auch zart und sinnig, immer aber naiv. Ihre Sprache ist nicht nur lyrisch, sie malt auch, ja sie stellt plastisch dar, wobei sie ihre Beispiele aus der näheren Umgebung nimmt, zumeist aus dem Pflanzenreich. Doch sind es nicht nur die traditionellen Rosen und das Vergißmeinnicht, die abgegriffenen Nelken und Lilien, die ihnen zum Ausdruck ihrer Gedanken oder Gefühle dienen; auch der Rosmarin, die Zitrone und Olive, der Weinstock, die Fichte, die Weide, der Quendel, ja die Petersilie und andere Küchenkräuter werden dazu ausgebeutet.

Eine Probe von dem „Desafio"-Zwiegesang, wie ihn Bursche und Mädchen beim Tanz oder Spiel etwa pflegen:

Er: Mädchen, die du alles weißt,
Gib mir Antwort auf die Frage:
„Welche Weisheit hat das Meer,
Daß es so viel Wasser trage?"

Sie: Eines Meeres Weisheit nimmt
Mich so sehr nicht wunder:
Gibt es doch nicht Fluß noch Bach,
Der nicht drin geht unter.

Hier zurückgeschlagen, sucht er der Gegnerin auf einer andern Seite beizukommen:

Er: Wer wohl in treuer Liebe
Von uns beständ'ger ist?!
Ich such' dich, wie die Sonne,
Du — wie ein Schatten — fliehst!

Sie: Du bist der Rosmarin, ich bin die Rose ...
Wer besser wohl Treue hält? ...
Die Rosen blühen in Gärten,
Der Rosmarin auf dem Feld!

Beteuerungen der Beständigkeit klingen in der Quadra:

„So viele Jahre, als Blätter trägt
Der Weinstock, will ich dich lieben ...
Du hältst mich für falsch, { Geliebter, / Geliebte,
Bin immer dir treu geblieben.

Von naiver, rückhaltloser Hingebung zeugen die Verse:

Ich habe die Augen mein gewöhnt,
Zu blicken so tief in die deinen,
Daß ich sie ganz verwechselt hab' ...
Weiß nicht mehr, welches die meinen!

Feurig bricht die Ungeduld der Liebenden aus in den Vierzeilen:

Wenn monatlich doch mein Liebchen
Ich dreißigmal sehen könnt'!
Siebenmal in der Woche,
Einmal in jedem Moment!

Ich warf mit einer Olive
Dem Liebchen ins Fensterlein —
Die Olive fiel in die Kammer ...
Wann, Liebchen, wirst mein du sein?

Bald genügen dem Ritter Toggenburg nicht mehr schmachtende Blicke und stumme Wünsche, nicht mehr „Conversas" auf Kirchweih und Jahrmarkt oder „Gargarejos"[1] unter dem Fenster oder Balkon der „Lieblichen", nicht mehr ein Neigen des „teuren Bildes" ... er sucht Gelegenheit zu greifbareren Liebesbeweisen:

Ich ging bis zu deiner Türe
Und fand sie zugesperrt ...
Da ließ ich dir mein Herze
Und bin wieder umgekehrt.

Ein zweiter vergeblicher Versuch erweckt ihm schon eine leise Verstimmung:

Vor deiner Türe stand ich
Und drückte leis daran:
Du aber, Herz von Steine,
Hast mir nicht aufgetan!

Daß sein stürmisches Werben schließlich verriegelte Türen und Herzen sprengt, davon gibt gleichfalls die Vierzeile Kunde und Klage:

Zart ist die Myrtenblüte,
Sie fällt, rührst du sie an ...
Daß du so rauh sie faßtest,
Das war nicht wohlgetan!

Vergeblich ertönte die Stimme freundlicher Warnung, böser Erfahrung:

Rosen im Dornbusch,
Knospende Rosen!
Wehrt mit den Dornen
Den Knaben, den losen!

Rose im Dornbusch,
Laß dich nicht pflücken!
Nicht süße Worte
Den Sinn dir berücken!

Es regnet und es sprühet
Wohl aufs Basilienkraut ...
Ein Mädchen ist wohl töricht,
Das Männerschwüren traut!

Niemand traue doch den Männern
Oder ihrem teuren Schwur!
Haben Honig auf den Lippen,
Gift jedoch im Herzen nur!

Sie hörte nur die drängende Stimme des eigenen heißen Herzens:

Die weiße Lilie im Wasser
Viel Monde leben mag ...
Ich ohn' dich keine Stunde,
Viel wen'ger Jahr und Tag!

Ein Ring mit sieben Steinen
Just aus der Schleiferei ...
Ich kann von dir nicht lassen,
Es scheint mir Hexerei!

Der Quendel ist nur winzig,
Und doch deckt er den Grund ...
Daß du nicht allweil bei mir,
Macht mir das Herze wund!

[1] „Gargarejo", d. i. eigentlich „Gurgeln", nennt der Volkswitz das (in Süddeutschland „Fensterln" genannte) Werben des Burschen, der beim Gespräch mit dem am Fenster oder auf dem Balkon befindlichen Mädchen die Haltung eines Gurgelnden hat. Die Liebenden selbst werden wohl „Pacientes" genannt — da sie sich als zugleich liebeskrank und geduldig affichieren (ein Gargarejo dauert oft stundenlang!) — oder auch „um par de botas", ein Paar Stiefel, von denen einer drinnen, einer draußen steht.

Seinem feurigen Werben setzt ihre stille Sehnsucht schließlich nur noch geringen Widerstand entgegen:

Er: Lieben und nichts als lieben!
Küssen und nichts als küssen!
Ich liebe nur dich, o Mädchen,
Will von den andern nichts wissen!

Sie: Bin weiß wie Birnenblüte
Und schlank wie Schilf im Röhricht ...
Tät mich ein Schelm berücken,
Ich wäre wohl sehr töricht!

Er: Hätt'st du so große Sehnsucht
Nach mir, wie ich nach dir,
Macht'st aus den Armen Flügel
Und flögest her zu mir!

Sie: Ach, tötete die Sehnsucht,
So stürben viele Leut'!
Doch ist zum Glück sie tödlich
Nur in der ersten Zeit!

(Schluß folgt.)



Basel. Nachdem nun am 15. Mai *Hermann Suters* neue „d moll-Symphonie" auch in Basel ihre glanzvolle erste Aufführung erlebt hat, ist es wohl angezeigt, näher darauf einzugehen.[1] Es ist zugleich die packende Aktualität zu betonen, die dies durchaus nationale Werk in der Zeitlage aufwies, für die Schweiz in ihrer heutigen Stellung von unschätzbarem Werte. Der erste Satz ist nach des Tondichters Angabe ein Bild „der Wetter- und Temperamentskontraste der einzelnen Landesgegenden und Stämme". Ueber den nebligen und unwirschen Pessimismus der ersten Themengruppe (die deutschschweizerische Schwerfälligkeit malend) wie über die sanguinische Suada der zweiten (Welschschweizer!) triumphiert schließlich die gesunde Festigkeit des Berner Phlegmas mit seinem Lieblingsspruch: „Mir wei si de einisch ga reiche!" Die Durchführung ist eine geistvolle Schilderung des oft getadelten „Kantönligeistes", die haarscharf am schrillen Bruch vorüberführt, um schließlich die reiche Farbenskala des Partikularismus in einem mächtigen thematischen Einheitsbilde erstrahlen zu lassen: „Alle Tendenzen zu gemeinsamer, entschlossener Aktion vereinigen sich in dem heroischen Coda-Gedanken, der mit der wuchtigen Bernertendenz (siehe oben!) breit und glanzvoll abschließt. Dieser musikalischen Geschichtsauffassung des oft verkannten Schweizertums ist weiteste Verbreitung zu wünschen; haben doch die jetzt stärker als je zutage tretenden Gegensätze im Volk im Ausland der falschen Meinung Vorschub geleistet, es ermangle dem Lande Tells die innere Einheit. Der gute Patriot Suter, der sein Volk kennt wie wenige, hat hier sein musikalisch-politisches Glaubensbekenntnis abgegeben, und der ideelle Wert desselben wird von selber für seine Verkündigung jenseits der Grenze sorgen. Auch an Selbstkritik fehlt es nicht. Die militärische Humoreske, die im Scherzo niedergelegt ist, zeigt dies deutlich genug. Eine Berner Bürgergarde zieht mit Trommeln und Pfeifen vorüber — ein prächtiger Marsch! — und erlahmt im Bewußtsein, einem bloßen „Burgerkrach" zu dienen, derart, daß, nach Rudolf Tavels prächtiger Novelle, der Zug in einen Hühnerhof hineingerät (Trio). Hier wird „der Hauszwist karikaturistisch ad absurdum geführt". Im ganzen ein überaus fein erfundenes, melodisch unmittelbar wirkendes Tonstück von persönlichster Physiognomie. Das Adagio „schöpft seine Stimmung aus der einsamen Erhabenheit der Hochgebirgsnatur". Das Streichorchester singt seinen andachtsvollen Chor, über den die Soloinstrumente ihre langgezogene, in hohem Bogen geführte Kantilene schwingen. Ein an kirchliche Themen mahnendes Pietoso, dessen Sang die Bässe als cantus firmus wiederholen, vertieft die Szene. Ferne Lawinendonner hallen majestätisch hinein. Aber die Bergandacht überwindet alle Schauer, und erzitternd vor verhaltener Glut endet die Sologeige den Gottesdienst der Firne. Unmittelbar schließt der letzte Satz an. Als ob die Aelpler von der einsamen Höhe, wo sie im Morgenrot gebetet, auf die sonnige Wiese niederstiegen, auf der sie ihr Volksfest feiern, ertönt die schwermütig-kraftvolle „Chüjerstand"-Kuhreihenschalmei der Emmentaler. Schon mischt sich ein Appenzeller Jodellied mit jauchzender Lebenslust dazwischen hinein, und ein übermütiges Rondo über einen alten Hackbrettanz hebt an, immer mehr Volkskreise mit ihren Liedcharakteren in den Strudel des nationalen Selbstgefühls hineinzureißen. Eigene

[1] Ein Züricher *A. R.*-Bericht erschien in Heft 16.

Themen wechseln mit dem Simmentaler Liebeslied (in Moll) „Simeliberg“, das einen ernsten Unterton hineinbringt. Dann erhebt sich jauchzend die auf sonniger Alp schwärmende Menge zum Lob des „Chüjerstands“. — Der Mitarbeiter am neuen „Kaiserbuch für gemischten Chor“ hat damit zum ersten Male gewagt, die goldenen Schätze der Volkslieder für die symphonische Kunst nutzbar zu machen. Möchte Deutschland auch in seiner Schicksalsstunde Zeit finden, auf diese Erschließung neuer Wege zu achten. *Hans Baur.*



KUNST UND KÜNSTLER

— Prof. Dr. *Theod. Kroyer*, der bekannte Münchner Musikgelehrte, ist mit dem Abschlusse einer Monographie über Joseph Rheinberger beschäftigt.

— Die Kgl. Akademie der Musik in *Stockholm* hat in ihrer letzten Sitzung zwei auswärtige Mitglieder ernannt, und zwar Prof. Dr. *Hermann Kretzschmar*, Berlin, und Prof. *Robert Kojanus*, Helsingfors.

— Nach dem Vorgange des Berliner Tonkünstlervereins hat nun auch der Münchener Tonkünstlerverein beschlossen, seine Bibliothek in eine „*Musikalische Volksbibliothek*“ umzuwandeln; sie wird jedermann gegen eine Jahresgebühr von 50 Pf. zugänglich sein. Die Bibliothek bleibt Eigentum des Vereins, wie auch ihre Verwaltung ausschließlich durch Vereinsmitglieder geführt werden wird. Dr. Paul Marsop, der Stifter der schon seit zehn Jahren bestehenden „Städtischen Musikalischen Volksbibliothek“, wird gleicherweise die Einrichtung und bis auf weiteres die Oberleitung der „Volksbibliothek“ übernehmen, welche die Tätigkeit des älteren Instituts freundnachbarlich ergänzen soll.

— Herr Custos Dr. *Schulz* von der Münchener Hof- und Staatsbibliothek teilt uns mit, daß der Komponist des meistgesungenen Soldatenliedes *Anton Bruggaier* heißt; das Lied ist als op. 7 a für Männerchor unter dem Titel „Der gute Kamerad“ bei Böhm & Sohn in Augsburg schon lange vor dem Kriege erschienen.

— Der Musikhistoriker Dr. *Eugen Schmitz*, früher Privatdozent an der Universität München und im letzten Jahr provisorisch mit der Leitung des Salzburger Mozarteums betraut, wurde als Musikreferent der „Dresdner Nachrichten“ an Stelle des nach Leipzig übergesiedelten Weber-Forschers Dr. *Georg Kayser* verpflichtet.

— *Herm. Abendroth* siedelt als Nachfolger Fritz Steinbachs nach Köln über.

— *H. Zilcher* hat zu Strindbergs „Gespenstersonate“ eine geistvolle und fesselnde Musik geschrieben, die wie aus einer andern Welt herüber zu tönen scheint und der Unwirklichkeit der sonderbaren Dichtung die passende Gewandung gibt.

— Geheimrat *Max Richards*, der bisherige Direktor des Halleschen Stadttheaters, wurde als Nachfolger des nach Altenburg berufenen Berg-Ehlert zum Direktor des *Königsberger* Stadttheaters gewählt.

— *Hermann Hans Wetzler*, der zwei Jahre als Dirigent am Halleschen Stadttheater wirkte, hat sich von Halle verabschiedet.

— Der Komponist *Leo Fall* führt zurzeit einen ähnlichen Prozeß, wie seinerzeit Franz Lehár gegen die Firma Felix Bloch Erben, Berlin: der Drei-Masken-Verlag in München erhebt auf die künftigen Bühnenwerke Falls Anspruch. Der Prozeß schwebt vor dem Landgericht in München.

— Prof. *Gernsheim* hat ein Liederheft (Dichtungen von Ricc. Huch) und ein Streichquintett vollendet.

— Der Musikhistoriker Dr. *Leopold Hirschberg* hat, vom Generalgouvernement Brüssel aufgefordert, in der deutschen Schule am 14. Mai einen Vortrag über das *deutsche Kriegslied* gehalten.

— In der Hochschule für Musik in *Mannheim* (Direktor Prof. Karl *Zuschneid*) fand eine Reifeprüfung von acht Besucherinnen des Musiklehrerseminars nach den Vorschriften des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musiklehrerseminare statt. Das Ergebnis war sehr befriedigend; in drei Fällen konnte das Prädikat „mit Auszeichnung“ erteilt werden.

— *Hermann Gura* wird in dem neuen, mit allen Mitteln der modernen Bühnentechnik ausgerüsteten Theater der „Freien Volksbühne“ in Berlin eine Sommeroper einrichten.

— *Engelbert Humperdinck* arbeitet gegenwärtig an einer neuen, die Romantik des deutschen Studentenlebens verherrlichenden Oper, zu der ihm wiederum Robert Misch das Textbuch geschrieben hat. Und das nach dem künstlerisch negativen Erfolge der „Marketenderin“? Es ist schwer, den Kalauer von einem abermaligen „Misch-masch“ zu unterdrücken. — Auch Dr. *Wilhelm Kienzl* schreibt an einer neuen Oper.

— An der *Frankfurter Universität* hat sich Prof. Dr. *L. Bauer* für Musikwissenschaft habilitiert.

— *Walter von Hoesslin* wurde als Lehrer der Ober- und Ausbildungsklassen für Klavierspiel an die städt. Musikschule in Hagen berufen.

— Kapellmeister *Ludwig Neubeck*, der erste Dirigent der Kieler Oper und des Kieler Chorvereins, ist für die Dauer der durch den Krieg bedingten Abwesenheit des Direktors Dr. Mayer-Reinach zum stellvertretenden Studiendirektor am *Kieler Konservatorium* ernannt worden.

— *Otto Klemperer*, für die Zeit von *Hans Pfitzners* einjährigem Urlaube stellvertretender Operndirektor in Straßburg, ist nach Pfitzners Rückkehr als erster Kapellmeister der Straßburger Oper verpflichtet worden.

— *E. W. Korngolds „Sinfonietta“* wurde nunmehr auch unter Muck in Boston aufgeführt, nachdem sie bereits erfolgreiche Aufführungen in New York (Stransky) und in Chicago (Stock) erlebt hatte. Der „Musical Courier“ berichtet, die Aufführung habe die Hörerschaft begeistert.

Alfred Lorenz befürwortet in der „Rh. M. u. Th.-Z.“ eine gesteigerte Pflege *Bachs*, und insbesondere seiner Kantaten. Wer wollte da nicht von Herzen beistimmen? Aber die vielen Schwierigkeiten, die das unter den heutigen Verhältnissen machen würde! Wo sind denn die wirklich leistungsfähigen Kirchenchöre, wo die verständnisvollen Leiter, wo ist die Sicherung der materiellen Grundlage an den Stätten außerhalb der Kunstzentren?

— *Charlotte Fröhlich* wurde auf mehrere Jahre als jugendliche Sängerin an das königliche Deutsche Landestheater in Prag verpflichtet.

— Am 5. Mai verunglückte der Kapellmeister *Alfred Schaffer* in Zürich. Ein fleißiger und pflichteifriger Mensch und Künstler ist mit ihm dahingegangen. Er studierte in Wien und kam vor zwei Jahren nach Zürich.

— Der bekannte Züricher Pianist *Rudolf Ganz* ist von Damroschs „Institute of Musical Art“ in *New York* als Lehrer für die pianistischen Meisterklassen verpflichtet worden.

— Dr. *Lothar Kempter* tritt mit Ende dieser Spielzeit von seiner Tätigkeit als Kapellmeister des Zürcher Stadttheaters, die er vierzig Jahre hindurch ausübte, zurück. Im Jahre 1844 in Lauingen in Bayern geboren, war Kempter ursprünglich zum Juristen bestimmt, vertauschte aber schon nach kurzer Zeit das Studium an der Universität München mit dem an der dortigen Akademie der Tonkunst, wo Hans von Bülow (Ensemble), Jos. Rheinberger (Komposition), Dr. Franz Wüllner (Chorgesang), Karl Bärmann (Klavier) seine Lehrer waren. Vom zweiten Studienjahre an bekleidete er zugleich die Stelle eines Solo- und Chorrepetitors am Kgl. Hoftheater in München, verblieb daselbst bis zum Herbst 1871, siedelte dann als Chor- und Musikdirektor nach Magdeburg und später in gleicher Stellung nach Straßburg über. 1875/76 begann Lothar Kempters ersprießliches Wirken am Zürcher Stadttheater, mit dessen oberster musikalischer Leitung er ein Menschenalter hindurch ein reiches Maß an künstlerischer Arbeit leistete. Mit ganz besonderer Hingebung trat er von Anbeginn seiner Kapellmeistertätigkeit an für die Werke Wagners ein, die mit Ausnahme des „Tannhäuser“, des „Lohengrin“ und des „Fliegenden Holländer“ sämtlich — von den „Feen“ bis zum „Parsifal“ — unter seinem Taktstocke ihre Zürcher Erstaufführung erlebten. Außerdem ist aber Kempter auch an keiner wichtigen Opern-Neuheit achtlos vorbeigegangen, und so manches bedeutsame ältere Werk der Opernliteratur machte er zum Gegenstand einer künstlerisch sorgfältigen Neueinstudierung. *E. Trp.*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Das letzte Konzert der *Stuttgarter Hofkapelle* brachte unter Max v. Schillings' Leitung die „heitere Serenade“ (op. 41) von *Joseph Haas* zur ersten Aufführung. Nachdem Haas eine Reihe wertvoller Lieder, Kammerwerke und Klavierstücke geschaffen hat, durfte man diesem ersten für die Oeffentlichkeit bestimmten Orchesterwerke mit Spannung entgegensehen. Haas hat mit seiner viersätzigen, geistvoll erfundenen Nachtmusik, die eine Fülle humoristischer Gegensätze ausstrahlt, niemanden enttäuscht, vielmehr die auf ihn als einen Berufenen gesetzten Hoffnungen weiter gestärkt. Erfüllte er sie noch nicht ganz, so lag das vielleicht an einer hier und da zu bemerkenden allzu gleichmäßigen Orchesterfarbe. Die Form des Werkes ist von erfreulicher Geschlossenheit und Knappheit, vieles von herzerfrischender Laune und übersprudelnder Keckheit, dem tief empfundene und musikalisch nicht minder gehaltvolle Stellen gegenübertreten. Hier ist nichts von öder Klangspekulation an sich, die Gedankenarmut in auffallender Gewandung birgt, vielmehr ein großes technisches Können und ein frisches, wagemutiges Ergreifen der harmonischen Machtmittel unserer Zeit, ohne aber je den Ausdruck unnötig zu belasten. Was beim ersten Hören noch verborgen blieb, erschloß sich dem stillen Partiturleser, dem sich leise und leicht verbindende Fäden von Haas' früheren

Arbeiten zu der Serenade hinüberspannen: sollte uns in ihm ein *Spitzweg* der Musik bestimmt sein, einer, der wie dieser prächtige, beglückende Maler der armen, gequälten Welt das Göttergeschenk eines befreienden Humors brächte? *W. N.*

— Unter Leitung von Kapellmeister Irmer wurde ein viersätziges „Vaterländisches Tongemälde 1914" für Orchester, Orgel, Celesta und Männerchor von *Richard Wolff* zur Uraufführung gebracht. Das Werk dürfte sich besonders für populäre Konzerte eignen.

— In der Berliner Hochschule für Musik wurde ein melodramatisches Werk von *Marie Amberg*, „Hohenzollern", erstmals zu Gehör gebracht. Das Gedicht schildert die wichtigsten Ereignisse aus der Geschichte des Hauses Hohenzollern, zu denen geschickt eingelegte Lieder die Illustrationen bilden.

— Im Kieler Chorvereine brachte Kapellmeister *Neubeck* *Siegfried Wagners* „Fahnenschwur" für Männerchor und Orchester erfolgreich zur Erstaufführung.

— Die Wiener Hofoper bereitet die Aufführung von *Peter Cornelius'* „Gunlöd" in der Bearbeitung Waldemar von Baußnerns vor.

— *Julius Bittners* „Das höllische Gold", ein musikalischer Einakter, soll in München am Hoftheater zur Uraufführung kommen.

— Eine fast vergessene Oper von *Hch. Marschner*, der Einakter „Der Holzdieb", kam im „Alberttheater" zu Dresden durch das Petrenzsche Opern-Schul-Ensemble zu recht verdienstlicher Aufführung. Das Werk, das aus dem Jahre 1825 stammt, ist im Charakter des ältern deutschen Singspiels gehalten.

— In Freiburg ist Marschners *Hans Heiling* wieder aufgeführt worden. Es wird nachgerade Zeit, daß das deutsche Theater sich der älteren Schätze unserer Opern-Literatur annimmt. *Spohr* wird wohl nie wieder lebensfähig werden. Aber *Weber* und *Marschner* sollten nicht grundsätzlich vernachlässigt werden. Immer nur „Freischütz" und allenfalls noch „Preciosa" — es ist zu kläglich! Wir haben jetzt *Mosers* Euryanthen-Bearbeitung. Versuche man es doch damit! Wiesbaden hat sich an *Schumanns* „Genovefa" gemacht. Das ist wohl verfehlt. Wo aber ist die Bühne, die *Arnold Mendelssohns* „Bärenheuter" aufführt? Und sind nicht Hunderte in der gleichen Lage, die deutsche Bühne vor sich verschlossen zu sehen? Warum denkt ihrer keine an *Schenks*, des Lehrers Beethovens, köstlichen „Dorfbarbier"? Aeltere und jüngere Namen sind in Menge da, die Theaterleitungen brauchten nur zuzugreifen. Aber an der Fähigkeit, die Dinge zu übersehen, scheint es leider vielfach zu fehlen. Und das ist ein Systemmangel, der sich früher oder später abermals rächen wird, wie er sich schon früher gerächt hat. *W. N.*

— Im Quirino-Theater in Rom gelangte kürzlich unter Mascagnis Leitung *Rossinis* „Mosè" in prunkvoller Neueinstudierung zur Aufführung. Das seit einem Menschenalter in Italien nicht mehr gegebene, im Auslande völlig vergessene Werk trug einen überraschenden Erfolg davon.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In der *Tilsiter Stadtkirche* ist *Mozarts* ewiges *Requiem* den Gefallenen zum Gedächtnisse erklungen. Dem Oratorien-Vereine unter *Wolfs* Leitung wie den Solisten gebührt für die vollendete Wiedergabe Dank.

— *Wolfgang Amadeus Mozart* komponierte im Juni 1791 in Baden bei Wien, wahrscheinlich für den ihm bekannten Chorregenten Stoll, der Mozart manche Gefälligkeit erwies, seine wohl auch den weniger Musikalischen in irgend einer Form bekannte Motette „Ave, verum corpus". Dieser kleine Satz gibt den Ausdruck einer innigen, kindlich reinen Empfindung mit einer so herzgewinnenden Einfachheit und einem so zauberischen Wohlklang wieder, daß man auf Augenblicke allen irdischen Zweifeln und Sorgen entrückt und in einen höheren Frieden aufgenommen wird. Mozarts Motette, die für 4 Singstimmen, Viola, Baß und Orgel geschrieben ist, die aber der ehemalige Jenaer Universitätsmusikdirektor Ernst Naumann auch für eine Singstimme mit Orgel oder Harmonium oder Pianoforte bearbeitete, ist jedenfalls ganz besonders für Aufführungen in unserer Zeit geeignet. Frau Professor Margarete Grantz, Charlottenburg, hat nun einen deutschen Text zu der Komposition geschaffen, der sie besonders zur Aufnahme in die Programme der „Kunst vor den Verwundeten" empfiehlt. Da die Melodie zu dem „Ave verum" allgemein bekannt ist, so lassen wir hier den neuen deutschen Text folgen:

Brünstig Flehen, innig Beten. Hebet unsre Seelen auf zu Gott,
Du, o Vater, mögest spenden uns Kraft in dieser Zeit der Not.
Feindes Arglist, Neid und Tücke, zwangen unser Volk zum blut'gen Krieg,
Doch, du Schirmer der Gerechten wirst verleihen uns den Sieg!
O Herr, o Herr, erhöre uns zu deines Namens Ehr!

Unsrer Feinde grimmig Wüten, mit der Lüge schloß den finstern Bund,
Doch dein Walten ewger Vater, macht aller Welt die Wahrheit kund.
Laß uns kämpfen, laß uns siegen, leucht voran uns mit des Glaubens Licht,
Freudig hoffet unsre Seele, Gott verläßt die Seinen nicht!
O Herr, o Herr, erhöre uns zu deines Namens Ehr!

— Prof. Dr. *Fritz Stein* sendet der Redaktion aus Laon eine Sammlung von Programmen der im Felde und in eroberten Städten abgehaltenen Musikalischen Andachten, Festgottesdienste, Feiern und Konzerte. Ueber die Einzelheiten haben die Tagesblätter eingehend berichtet. Auch diese bescheidenen Drucke werden eine beredte Sprache sprechen, wenn es einmal gelten wird, die Psychologie der deutschen Krieger im Feindeslande darzustellen.

— Zur Steuerung des unter den *Musiklehrern und -lehrerinnen* herrschenden wirtschaftlichen Notstandes hat nach Ausbruch des Krieges die preußische Unterrichtsverwaltung den vollbeschäftigten Lehrern und Lehrerinnen an Schulen in solchen Orten, in denen berufsmäßig ausgebildete Privatmusiklehrer und -lehrerinnen ausreichend vorhanden sind, anempfohlen, gegenüber Angeboten von Privatmusikunterricht während der Dauer des Krieges möglichste Zurückhaltung zu üben und auf jeden Fall die Uebernahme da abzulehnen, wo dadurch die Erwerbstätigkeit Arbeitsloser geschädigt werden könnte. — Eine ähnliche Verfügung ist für Württemberg auf Antrag des „Musikpädagogischen Verbandes" ergangen: Nach Lage der Sache ist eine wesentliche Besserung durch eine solche Maßregel zwar nicht zu erwarten, die Musiklehrer können aber daraus ersehen, daß das Verständnis für ihre schutzlose Lage Raum zu gewinnen beginnt, was zu weiteren Hoffnungen auf Erfüllung ihrer Wünsche Berechtigung verleiht.

— Die Berliner „*Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler*" bittet Familien aller Stände, die auf dem Lande leben, notleidende Künstler während des Sommers oder während eines Teils desselben (gegebenenfalls gegen künstlerische, pädagogische oder wirtschaftliche Gegenleistungen) aufzunehmen. Anerbietungen wolle man an die Adresse der Hilfsvereinigung, Berlin, Preußisches Abgeordnetenhaus (Prinz-Albrecht-Straße 5, Zimmer 18 a) richten.

— Am 1. Oktober werden zwei *Stipendien* (je 1500 Mk.) der *Felix-Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung für Musiker* verliehen, eines für Komponisten und eines für ausübende Tonkünstler. Bewerbungsberechtigt sind Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungen bis ausschließlich 30. Juni an das Kuratorium der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1.

— In *Dresden* soll im Winter ein neues großes Orchester unter dem Namen „*Philharmonisches Orchester*" mit *Edwin Lindner*, dem angesehenen und begabten Dirigenten der Dresdner Singakademie, an der Spitze ins Leben treten.

— Die *Wiener Konzerthausgesellschaft* versendet den Bericht der Direktion über das 4. Gesellschaftsjahr. Trotz den kriegerischen Ereignissen ist der Abschluß ein günstiger gewesen. Glück auf!

— Der Vorstand des *Vereins der Musikfreunde* in Lübeck hat beschlossen, die erledigte Kapellmeisterstelle für den kommenden Winter nicht zu besetzen. Dr. Georg Göhler aus Hamburg wird die acht Symphonie-Konzerte und zwei Chor-Konzerte des Vereins während des Winters 1915/16 leiten. Die Leitung der Volkstümlichen Konzerte wird Musikdirektor *Carl Waack* aus Riga übernehmen.

— *Stuttgarter Musikalische Volksbibliothek*. In der Vorstandssitzung unter dem Vorsitze des K.-Rates Hans Schickhardt kam der Geschäftsbericht über das 5. Vereinsjahr zur Verlesung. Aus den Angaben des Bibliothekars Alex. Eisenmann ergab sich, daß die Ungunst der äußeren Verhältnisse auf den Betrieb einen merklichen Einfluß nicht ausgeübt hat. Die Zahl der ständigen Entlehner betrug 544. Es wurden 1699 Werke abgegeben. Der Bestand an Ausleihewerken erfuhr eine Vermehrung von 370 Nummern, der Katalog weist jetzt 3695 Werke auf. Der Kassenbestand betrug am 1. Februar 170 Mk. 37 Pf. Den Einnahmen im Betrag von 1690 Mk. standen Ausgaben in der Höhe von 1520 Mk. gegenüber. Von der Einberufung einer Mitgliederversammlung wurde für dieses Jahr abgesehen.

— Die *Universitätskirche zu St. Pauli* in Leipzig erhält eine neue *Orgel* von 92 klingenden Stimmen. Das mit allen Errungenschaften des modernen Orgelbaues ausgestattete Instrument hat der Dresdner Orgelbauer *Jahn* errichtet.

— Eine *Gustav-Mahler-Tafel* wurde in Leipzig an dem Hause Gustav-Adolf-Str. 12 angebracht mit der Inschrift: „Gustav Mahler schrieb hier 1887 seine erste Symphonie." Die Welt muß vertafelt werden!

— *Ferruccio Busoni* schrieb vor einiger Zeit an das „B. T." unter anderem: „Eine umfangreiche und liebevoll vertiefte Arbeit über Bachs ‚Wohltemperiertes Klavier', die

ich in dieser Zwischenzeit und im Exil beendete, widme ich — im Geiste — ‚meinen Berliner Freunden'; zugleich als eine Huldigung der deutschen Kunst und als ein Sinnbild geschäftigen Friedens, als welchen der Kontrapunkt in reiner Form bedeutet."

— *Der Merker*, die von Ludwig Karpath redigierte Halbmonatsschrift für Theater, Musik und Literatur bringt in ihrem ersten Mai-Hefte den Aufsatz „*Unsichtbares Orchester und deutsches Bühnenhaus*" von *Paul Marsop*, ein Nachwort für das verdeckte Orchester von Weingartner, den Aufsatz „*Der Krieg als Kunstwerk*" von *Karl v. Felner*, die theatergeschichtliche Studie „*Krähwinkeliaden*" von *Richard Smekal*, eine interessante Reminiszenz „*Das Ende des Prager Mozart-Kellers*" von *Wilhelm Klein* und vieles andere.

— In *Scheveningen* wird in diesem Sommer an Stelle des Lamoureux-Orchesters das Haager Residenz-Orchester die Kurmusik stellen.

— Im Berliner *Bibliophilenabend* sprach Dr. Werner-Wolfheim über einen Neffen Johann Sebastian Bachs, *Elias Bach*, auf Grund einer Briefkladde, die sich noch im Besitze eines Nachkommen befindet. Sohn eines Kantors in Schweinfurt, hatte Elias Bach Theologie in Halle und Leipzig studiert; seine musikalische Begabung bewertete er selbst nicht eben hoch, doch hat er mancherlei komponiert und übersandte seiner Geburtsstadt einen Jahrgang Kirchenmusik, um den Rat zur Gewährung eines Stipendiums zu veranlassen. Elias Bach war mehrere Jahre Hauslehrer bei den Söhnen seines großen Onkels Sebastian. In der Briefkladde findet sich daher eine Reihe von Mitteilungen über dessen häusliches Leben, die vielfach unsere bisherigen Kenntnisse ergänzen. U. a. erfahren wir von einer den Biographen bis jetzt unbekannten Reise, die Joh. Seb. Bach im Jahre 1741 nach Berlin führte. (*A. M.-Z.*)

— Aus *Konstantinopel* wird der „D. M.-Ztg." geschrieben: „Nicht nur im rauhen Kriegshandwerk, auch in der Musik holt sich die junge, erwachende Türkei ihre Meister aus Deutschland. Sehr oft nimmt der regierende Sultan Gelegenheiten wahr, seine besondere Vorliebe für deutsche Musik zum Ausdruck zu bringen. In die Programme der Leib-Marine-Musik „Erthogrul", geleitet vom Kgl. Preuß. Musikdirektor Paul Lange Bey, Inspektor der Kaiserl. Ottomanischen Marine-Kapellen, werden auf Wunsch des Sultans vorwiegend deutsche Komponisten eingestellt. Zu den Lieblingsmärschen des Sultans gehören zwei Kompositionen von Paul Lange: „Yachassin Vatan" und „Haireddine Barbarousse" (Verlag Oertel-Hannover). Auch die Kriegsmärsche von Blankenburg (Verlag Oertel) hört man öfters im Kaiserlichen Palast. Als die glänzenden Waffentaten der deutschen Ostarmee Paul Lange zur Komposition eines Hindenburg-Marsches begeisterten, befahl der Sultan, den Marsch — der nicht nur ihm selbst, sondern auch dem Konstantinopeler Publikum ausnehmend gut gefällt — zu drucken und an die Mitglieder des Kaiserlichen Hauses und an Hofbeamte zu verteilen. Der Marsch erscheint jetzt ebenfalls bei Oertel. So halten auch am blauen Bosporus deutsche Männer treue Wacht im Dienste deutscher Kunst, zum Segen kommender Geschlechter." Das ist ganz schön, gut und erfreulich. Aber von Paul Lange Bey bis zu Beethoven ist ein langer Weg — vorwärts. Wer die Verhältnisse kennt, weiß, daß bisher die französische Schule auch in der Musik am Bosporus geherrscht hat. Die Einflüsse aus der Welt zu schaffen und den Boden für deutsche Kultur dem ganzen Umfange des Begriffes nach zu bereiten, wird eine unendliche Mühe kosten und am Ende doch vorbei gelingen.

— *Musikerschädel und Musikergehirn.* Beobachtungen des Wiener Anatomen Tandler. Wenn auch heute noch nicht alle Ursachen bekannt sind, welche die Form des Schädels bedingen, so wissen wir doch, daß einer der maßgebendsten Faktoren für die Schädelformung die Entwicklung des Gehirns ist. Es hat sozusagen jeder Mensch den Schädel, der auf sein Gehirn paßt. Wenn wir von Musikerschädeln sprechen sollen, so ist es zunächst notwendig, von Musikergehirnen zu sprechen und die Frage aufzuwerfen, ob das Gehirn eines großen Musikers in irgendeiner Richtung besonders entwickelt ist. Tatsächlich hat der Wiener Forscher Prof. Tandler nachgewiesen, daß das Hirnrelief beim Musiker im Bereich der obersten Schläfenwindung eine besonders starke Entwicklung zeigt; wenigstens sind schon eine Reihe unzweifelhafter, dahin gehöriger Beobachtungen bis zum heutigen Tage gemacht worden. Wir können also, natürlich mit aller wissenschaftlichen Reserve, sagen: es gibt gleichsam ein musikalisches Zentrum an der Hirnoberfläche, dessen besondere Entwicklung für den großen Musiker charakteristisch ist. Da nun das Gehirn im allgemeinen den Schädel formt, so ist es naheliegend, zu fragen, ob nicht auch die besondere Entwicklung eines einzelnen Hirnabschnittes sich an der Außenseite des Schädels dokumentiert. Es zeigt sich nun bei genauer Untersuchung, daß auf Grund bestimmter Eigentümlichkeiten gerade das Schläfenhirn die benachbarten Knochen bezüglich ihrer Form leichter beeinflussen kann als andere Stellen des Schädels. Und so sieht man nun tatsächlich an einer Reihe von Musikerschädeln, z. B. besonders deutlich am Schädel Haydns, daß die dem Schläfenlappen entsprechende, vor allem aber die die erste Schläfenwindung deckende Partie des Schädels besonders vorgetrieben ist. Besichtigt man eine größere Reihe von Musikerschädeln, so findet man in der Mehrzahl der Fälle wirklich die Vortreibung der oberen Schläfengegend, wie man sie beispielsweise an Haydn, Beethoven, Stockhausen, an Bruckner, Brahms, Mahler deutlich beobachten kann. In der noch vielfach hypothetischen Lehre von der funktionellen Wertigkeit der einzelnen Gehirnpartien könnte die Untersuchung einseitig hochbegabter Menschen von großer Bedeutung sein. Denn gerade die einseitige Begabung und die ev. damit verbundene eigentümliche Entwicklung des Hirns könnte uns die Lösung dieser komplizierten Fragen bringen. Zu warnen aber ist jedenfalls vor der Meinung, daß es sich schon heute hier um gelöste Probleme handelt. Jedenfalls ist vorderhand für die Berufswahl eines Menschen seine Schädelform als entscheidendes Merkmal nicht zu benutzen. *(Oesterr. M.-Z.)*

Im Anschlusse an diese Ausführungen möchten wir an die Büsten Joh. Seb. Bachs erinnern, die nach Auffindung des Schädels angefertigt wurden. Im übrigen ersieht der Leser, daß demnächst wieder die Zeit für den alten Phrenologen *Gall* gekommen sein dürfte.

— Die „Vossische Zeitung" veröffentlicht Gedichte „Aus dem Felde" von *Karl Leopold Mayer*, unter denen sich folgendes findet:

Nun gehen viele Füße
wohl all den gleichen Gang.
Viel Wege und viel Gassen
daheim sind ganz verlassen,
wo sonst ihr Schritt erklang.
Nun gehen viele Füße
wohl einen neuen Schritt.
Wer sonst allein gegangen,
macht nun mit heißen Wangen
das große Wandern mit.
Es gehen viele Füße
nach einem Takt wie nie —
Die Morgenröte schreitet
voran — die Fahne breitet
sich mütterlich um sie.
Und gehen viele Füße
in einen Garten ein —
Ein Gräber steht und scharret,
ein Wächter ruft und harret, —
— Lorbeer und Rosmarein . . .

Es wird kaum lange dauern, bis die schönen Worte in Musik gesetzt werden. Hoffentlich finden sie den berufenen Meister.

— *Camille Saint-Saëns* hat abermals (im „Echo de Paris") gesprochen, hat gegen den Antichrist Wagner gewettert und gezetert und dabei die wilden Deutschen in Bausch und Bogen verdammt. Ach, was waren das doch für schöne Zeiten, da der jetzt so geschwätzige Alte in Deutschland reiste und Ruhm und Geld in Hülle und Fülle einstrich! Leider hat der geifernde Herr sich den Einfall des Herrn *M. Zamacois* entgehen lassen, der die Not in Deutschland als so groß schildert, daß bereits die Militärmusikinstrumente zum Zwecke der Kupfergewinnung eingeschmolzen seien. Auch nicht übel!

— Den englischen Musikern wird zu viel deutsche Musik gemacht. Wie das englische Publikum solches Verlangen aufnimmt, ersieht man aus einem Briefe *B. Shaw's* an einen Wiener Freund, den die „M. N. N." abdruckten: . . . „In London wurden (wie immer) die üblichen billigen Abendorchesterkonzerte, sogenannten Promenadekonzerte, in patriotischer Weise mit der Bemerkung angekündigt, daß kein deutscher Musiker aufgeführt werden würde. Jeder applaudierte dieser Ankündigung, aber keiner besuchte die Konzerte. Eine Woche später wurde ein Programm voll von Beethoven, Wagner und Richard Strauß angekündigt. Alle waren empört und alle liefen hinein. Es war ein vollständiger und ausschlaggebender deutscher Sieg, ohne daß ein einziger Mann gefallen wäre. . . ."

* * *

Musik-Beilage zu Heft 17. Das hübsche, gut gearbeitete und dankbare „Scherzino" von Prof. Dr. *Pfleiderer-Eßlingen* wird allen denen willkommen sein, die sich aus dem Ernste unserer Zeit nach Ablenkung durch heitere und unreflektierte Kunst sehnen. Geschrieben wurde die Komposition wohl schon vor dem Kriegsausbruche, mitten im Waffengeklirre aber entstand das frische und lustige „Landsturmlied" des jetzigen Unteroffiziers *Werner*, den man vom Danziger Tonkünstlerfeste des A. D. M. her kennt. Mehr als ein einfaches Marschlied will das Werklein nicht sein; als solches aber wird es sicherlich vortrefflich zu gebrauchen sein.

* * *

Als Kunstbeilage zu diesem Heft überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Hans Pfitzner*. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 47 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preis (siehe Inserat in heutigem Heft) entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.

Besprechungen und Anzeigen

Neue Klavierwerke.

Arnold Ebel: *Improvisationen* op. 2; *Rondo capriccioso* op. 4; *Burleske* op. 7 (Berlin, Raabe & Plothow). Ganz gut klingende, aber keineswegs Musik von tieferem Gehalte. Die Burleske ist ganz witzig, das Rondo wirksam, doch zum Teil billig gearbeitet.

Ludwig Wambold: *Polonaise de Concert* (Bremen, Schweers & Haake). Ein besserer Wilhelm Kuhe redivivus mit Kadenzschweifwedeleien.

Guido von Samson-Himmelstjerna: *Etude de Concert* op. 38. Nicht jeder $^{2}/_{4}$-Takt ist wert, gedruckt zu werden. „Bravour"-Musik in sattsam bekannter Haltung.

Hermann Ambrosius: *Intermezzi für Pianoforte* (Frankfurt a. O., Bratfisch). Brahmsische Einwirkungen, ehrlich empfunden, gediegen gearbeitet und leidlich wirkungsvoll.

Emeric von Stefaniai: *Sérénade* (W. Hansen, Ed. No. 1555). „Bildschöne" Salonware.

Karl Hirn, op. 10: *Kabinettstücke* (Hansen, Musikverlag). Kleinigkeiten ohne jeden höheren Kunstwert.

Casimir Meyerhold: *Préludes* op. 3 (Ries & Erler à Berlin). So steht auf dem Titel! Meyerhold versteht „tiefsinnig" pathetisch zu sein, bringt es aber zu nichts Rechtem. Das zweite Präludium ist weitaus besser. Für einmaliges Spielen ganz geeignet.

Karl Schönherr, *Konzert-Walzer* op. 10 (Leipzig, Pabst). Großenteils zierliche und gute Arbeit mit nicht ganz auf gleicher Höhe stehenden Kontrasten. Ganz hübsch figurierte Mittelstimmen mit leicht Chopinschem Einschlage.

Derselbe, op. 14: *Zwei Kompositionen* (Ebenda). Ein launisches und glänzendes Präludium und eine im Hauptsatze vortrefflich gearbeitete Romanze, deren Mittelsatz mir freilich hohl scheint. Nur für geübte Spieler geeignet.

Fr. Klose: *Elfenreigen*. Für Klavier zum Konzertvortrage frei übertragen von *A. Schmid-Lindner* (Leipzig, Leuckart). Nur für hervorragende Spieler benutzbar, dann aber sicher wirkungsvoll, obgleich das Beste des Originals, die Klangfarbe, fehlt.

A. Ricci Signorini: *A Nervi* (Milano, Carisch & Jänichen). Salonkunst, aber italienische, die immer Blut hat und Leidenschaft. Das Ganze ist offenbar als zusammenhängender Zyklus gedacht.

Franz Liszt: *Fantasie* über zwei Motive aus . . . „Die Hochzeit des Figaro". Nach dem fast vollendeten Originalmanuskript ergänzt . . . von *F. Busoni* (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Den einen ärgert's, daß Mozart-Motive den Kletterbaum abgeben, an dem Liszt seine Kunststücke machte, den andern freut die Vorturnerarbeit und er versucht's nachzumachen. Wie alle Werke Liszts bietet auch dies, das Busoni beendet hat, eine Reihe verwickelter klavieristischer Probleme.

Ludwig Scriba: *Variationen und Fuge über ein eigenes Thema* (Höchst a. M., H. Harz). Ein Max Reger gewidmetes umfangreiches Werk, das auf Regersche Einwirkungen höchstens in der Fuge schließen läßt. Das Thema ist wenig bedeutend, die Variationen sind sehr ungleich. Neben wirklich Wertvollem steht Minderwertiges und selbst von Banalität nicht Freies. Die Orthographie ist zuweilen nicht ganz einwandfrei. Scribas Harmonik meidet allzu gewagte moderne Pfade, und auch seine Rhythmik geht dem Verwickelten aus dem Wege. Alles in allem das Werk eines zu beachtenden, innerlich schaffenden Musikers, der sich freilich noch in seinen Gedankengängen stark konzentrieren müßte.

Derselbe: *Capriccio* (Ebenda). Einen recht günstigen Eindruck hat der Spieler auch von dieser Komposition Scribas, obwohl sie nicht ganz organisch zusammenhängend ist und zuweilen in thematische Spielerei ausartet.

Wilh. Erfurt: *Gavotte* op. 4 (Breslau, Hainauer). Ein wirksames, ganz gut gemachtes Zugabestück ohne Eigenwert. Für Spieler mit einiger Oktaventechnik und nicht allzu geringer Spannweite der Hände.

Theod. Lehmann: *Fantasiestücke* (W. Hansen, Verlag). Nicht jeder Einfall läßt schon auf eine rege Fantasie schließen. Einfälle, wenn auch nicht gerade originelle, hat der Komponist. Aber es wird nichts Rechtes aus ihnen, kommt nichts hinzu.

Jul. Lorentz: *Ball-Szenen* op. 29 (Leipzig, Leuckart). Mehr oder weniger angenehmer Salongeist.

B. Reichel: *Illusionen. Bunt durcheinander. Lyrische Blätter. Aus verklungenen Tagen. Klavierpoesien* u. a. m (Steingräbers Verlag). Viel Zuckerwasser, das aber „zur Erholung", wie man sagt, dem oder jenem wohl gut munden mag.

Willy Renner hat bei Steingräber erscheinen lassen: *Suite* op. 3, *Präludien über B-A-C-H* op. 6, *Impressionen* op. 7. Ein Komponist mit stark entwickeltem Intellekt, viel Können und einer gewissen, nicht allzu reich bemessenen Dosis ursprünglichen Empfindens. Als moderner Harmoniker das, was mit einem schauerlichen Worte „interessant" heißt, als Kontrapunktiker gewiegt. Die Werke eignen sich nur für Fachmusiker und musikalisch ausgereifte Liebhaber der Tonkunst. Daß sie sich je zu allgemeiner Anerkennung durchsetzen werden, darf bezweifelt werden. Aber Achtung vor dem Streben Renners! *W. Nagel.*

Kammermusik.

Von den Kompositionen des 1806 im Kampfe gefallenen Prinzen *Louis Ferdinand von Preußen* liegt in einer durch *H. Kretzschmar* besorgten Neuausgabe (Ed. Breitkopf) das 1. Werk, ein Klavier-Quintett in c moll — Dur vor. Der Prinz war ein tüchtiger Musiker und gehörte zu Beethovens Bewunderern. Das Quintett kommt für öffentliche Aufführungen höchstens bei besonderen Gelegenheiten, wie patriotischen Feiern, in Betracht, um so mehr eignet es sich aber für ernste häusliche Musikvereinigungen: es redet die Sprache seiner oder einer etwas früheren Zeit, ist niemals himmelstürmerisch oder heldisch und läßt auch da und dort ein Zöpflein sehen, enthält aber gute und gesunde Musik.

K. Ph. Eman. Bach: *Konzerte für zwei Klaviere und Orchester*. Herausgegeben von *Heinrich Schwartz*. (Steingräber, Leipzig.) Bei der dürftigen Literatur an Konzerten für zwei Klaviere dürfte diese Ausgabe schon dann begrüßt werden, wenn es sich nicht um Werke eines wirklich bedeutenden Meisters handelte. Aber der zweite Sohn des großen Thomaners verdient diesen Namen, mag auch ein Teil seines in früherer Zeit größeren Ruhmes Stamitz und anderen Mannheimern gehören. Geistsprühende, aus frischem, durch keinerlei reflektorische Wühlarbeit angekränkeltem Fühlen geborene Musik spricht aus beiden Konzerten zu uns. Schwartz hat den dürftigen Klaviersatz des Originals sorgfältig überarbeitet und die nötigen Kadenzen beigefügt, die glücklicherweise nicht aus dem stilistischen Rahmen fallen. Hoffentlich begegnen wir den beiden Konzerten bald in der Oeffentlichkeit.

Oskar Kahl: *Trio in f moll* für Violine, Violoncell und Klavier, op. 3 (Gebr. Hug, Leipzig und Zürich). Täuscht nicht alles, so liegt hier ein Werk aus dem Nachlasse des ehemaligen Züricher Konzertmeisters Kahl vor. Es ist gute Musik auf klassizistischer Grundlage mit gewissen frühromantischen Einschlägen, aber ohne Eigenwert. *W. Nagel.*

Neue Bücher und Musikalien.

Verdeutschungsbücher des Allgem. Deutschen Sprachvereins. IX. Bd. Tonkunst, Bühnenwesen und Tanz . . . Zusammengestellt von *A. Deneke*. Berlin, A. D. Spr.-V. 1914. Eine sehr zu begrüßende Arbeit Prof. Denekes liegt in dem kleinen Hefte vor. Ob die Verdeutschung aller Fremdwörter, die wir in unsern Tonwerken zu sehen gewohnt sind, durchführbar sein wird? Ich zweifle daran. Was ist nicht alles in der gleichen Richtung schon versucht worden! Auch Beethoven verfolgte einmal die Absicht. Freilich wurden diese Versuche niemals in planmäßiger Weise unternommen. Wenn nur wenigstens aus der Kunstschriftstellerei das Entbehrliche an Fremdwörtern verschwände! Dazu möge das geschickt angelegte Verdeutschungsbüchlein helfen. Die ganze Frage ist darum so schwer zu behandeln, weil mit manchem Worte sich ein kultureller Begriff verbindet. Man denke nur an das Wort „Allemande" als ersten Tanz der Suiten. Deneke empfindet das selbstverständlich gleichfalls und fügt seiner Uebertragung des Wortes „deutscher Reigen" das mit deutschen Buchstaben gedruckte „Allemande" bei. Aber dadurch wird das Wort ebensowenig deutsch wie Bureau durch das sträfliche Büro. *W. Nagel.*

Schullieder-Bücher. Unter dem Titel „Deutsche Weisen" hat der Gesanglehrer *Friedr. Weiß* ein Liederbuch von 237 Nummern zum Gebrauche an Mädchen-Mittelschulen, höheren Mädchenschulen und Lyzeen im Verlage von Carl Simon, Berlin, erscheinen lassen. Die hübsche und reiche Sammlung enthält Volksmelodien und Weisen älterer und neuerer Meister. Die Lieder sind nach Tonarten geordnet, innerhalb der Tonart nach ihrem Satze und innerhalb des Satzes nach ihren Schwierigkeitsgraden. Aus prinzipiellen Gründen wurden keine Singübungen beigegeben. Die fleißige Arbeit, die nach den neuesten ministeriellen Bestimmungen ausgeführt wurde, sei der Beachtung empfohlen. *B. J.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 20. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 8. Juni, des nächsten Heftes am 17. Juni.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. *Wilibald Nagel* in Stuttgart. — Druck u. Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 18

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Robert Franz.

Geboren 28. Juni 1815, gestorben 24. Oktober 1892.

Von Dr. HANS KLEEMANN (Halle a. S.).

Auf der alten Promenade in der Saalestadt Halle steht mitten im Grünen eine weißmarmorne Herme, die uns lebensvoll die Züge des Liedermeisters Robert Franz zeigt. Den Kopf hält er leicht zur Seite geneigt, als ob er einer leisen Melodie lausche. Darunter steht auf einem Notenblatt, von der für Denkmäler so unentbehrlichen Muse gehalten, der Text eines seiner populärsten Lieder, die Verse von Mirza-Schaffy:

„Es hat die Rose sich beklagt,
Daß gar zu schnell der Duft vergehe,
Den ihr der Lenz gegeben habe —
Da hab' ich ihr zum Trost gesagt,
Daß er durch meine Lieder wehe
Und dort ein ewig Leben habe."

So spricht auch der Geist des toten Franz in seinen Liedern noch heute lebendig zu uns; und hier wird er weiterleben, wenn wir längst vergessen haben, was er außerdem als Bearbeiter und Dirigent für die Musik geleistet hat.

Etwa 300 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, dazu einige Chorkompositionen und zwei kleine Instrumentalwerke, das ist alles, was uns an eigenen Schöpfungen vorliegt. Verglichen mit der Fülle von musikalischen Schätzen, die uns der allzujung dahingeschiedene Schubert beschert hat, will uns das nicht viel scheinen, zumal Franz ein hohes Alter beschieden war. Aber wir müssen bedenken, daß seine Bearbeitungen der Werke Bachs und Händels gut die Hälfte seines Lebenswerkes ausmachen. Unter seinen Liedern aber weist jedes einzelne die persönliche Note auf, an der man mit Sicherheit die Hand Franzens erkennt. Es ist nichts Wertloses darunter; er besaß genug Selbstkritik, nichts herauszugeben, was nicht die letzte Feile erhalten hätte.

Wenn man die Liederhefte von op. 1—52 durchsieht, so findet man die merkwürdige Tatsache, daß sie keinerlei fortschreitende Entwicklung erkennen lassen. So, wie er, in seinem von Schumann so glänzend eingeführten op. 1, zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit trat, ist er bis zu seinen letzten Schöpfungen geblieben. Zudem würde man überhaupt in die Irre gehen, wenn man an der Hand der Opuszahlen eine Chronologie konstruieren wollte. Denn in den letzten Heften sind Lieder aus der frühesten Zeit enthalten, da Franz die Gewohnheit hatte, aus seinen zu beträchtlichen Mengen angewachsenen Vorräten von Zeit zu Zeit einiges zur Herausgabe auszuwählen.

Er gesteht selbst, daß er sein op. 1 „nicht für besser und nicht schlechter" hält als op. 52. Wir können uns leider nicht verhehlen, daß darin eine kleine Dosis Selbstzufriedenheit liegt und gehen auch nicht so weit, wie seine begeisterten Lobredner, daß wir das gänzliche Fehlen einer Entwicklung für einen besonderen Vorzug halten. Wir müssen uns aber mit der Tatsache abfinden und uns an die Lieder halten, so wie sie uns vorliegen. Und es gewährt uns eine Fülle von Anregung, die geheimen Fäden zu verfolgen, die hier zusammenlaufen.

Dem Choral verdankt er seine ersten musikalischen Eindrücke. In späteren Lebensjahren erinnerte er sich noch, wie von fern, der 300-Jahrfeier des Reformationsfestes, als ein Posaunenchor von den Hausmannstürmen der Marktkirche herab das trutzige Lutherlied blies. Natürlich hatte dies Erlebnis des damals im dritten Lebensjahre stehenden Knaben in ihm nur „eine sehr dunkle Vorstellung" hinterlassen.

Der Vater wollte, als sich bei Franz eine stärkere Neigung zur Musik bemerkbar machte, wie die meisten Väter in solchen Fällen, zwar nichts davon wissen, daß sein Sohn sich der „brotlosen Kunst" widmete. Aber „der erklärte Musikfeind", wie unser Meister ihn später einmal nannte, war er doch nicht. Vielmehr sang er im Kreise seiner Familie des Abends gern geistliche Lieder, und sogar mit Virtuosität. Ihnen zu lauschen, war dem jungen Robert immer eine Freude. Der Choral bildete, als der angehende Jünger der Musik sich auf Klavier und Orgel versuchte, seine hauptsächliche geistige Nahrung, und so kam es, daß er ihm allmählich in Fleisch und Blut überging. Dazu kam die Beschäftigung mit Bach, in dessen Geheimnisse er, wie nur wenige seiner Zeitgenossen, eindrang. Der Hauch der neuen Zeit aber wehte ihm aus den Werken Schuberts und Schumanns entgegen.

Das sind die wesentlichen Quellen, die im Liede Robert Franzens zusammenfließen. Durch seine intensive Beschäftigung mit dem Choral lernte er ganz von selbst die mittelalterlichen Kirchentonarten kennen. Ueber die Theorie konnte er allerdings keine Auskunft geben; sie waren ihm durch die Praxis geläufig geworden, gleichsam unbewußt hatte er sie dem Vorrat seiner musikalischen Ausdrucksmittel einverleibt. Man darf natürlich nicht erwarten, in seinen Liedern die mittelalterliche Schreibweise einfach kopiert zu finden; das wird schon durch die unserem modernen Empfinden gemäße harmonische Auffassung unmöglich gemacht, während die alte Art des Musikhörens auf rein melodischer Grundlage beruht. Wo in der neuen

Musik solche Reminiszenzen, gewollt oder ungewollt, vorhanden sind, empfinden wir sie als Archaismus oder überhaupt als ungewöhnlichen musikalischen Reiz.

In dem im phrygischen Ton gehaltenen *„Es klingt in der Luft uralter Sang"* (op. 13, 2) geht die Absicht, den Reiz des Altertümlichen hervorzurufen, aus dem Zusatz „Im alten Tone" klar hervor. Geradezu als Choralzitat wirkt die zweite Zeile in *„Wenn drüben die Glocken klingen"* (op. 13, 5); die entsprechende Textstelle rechtfertigt den Zweck, durch die Mittel dem Hörer eine religiöse Stimmung zu suggerieren.

Weit häufiger begegnen wir choralartigen Anklängen in Fällen, wo offenbar kein bestimmter Zweck damit verbunden ist, wo er sich dieser Ausdrucksform durchaus unbewußt bedient, einfach aus dem Grunde, weil sie als assimilierter Bestandteil dem Vorrat seiner musikalischen Mittel angehörte. Niemand wird in der zarten, duftigen Komposition der Geibelschen *„Lotosblume"* (op. 1, 3) derartiges vermuten. Aber man mache eine Probe und spiele die Begleitung statt in Arpeggien in Gestalt zusammenklingender Akkorde und wird überrascht sein, vom 7. Takte an einem sehr bekannten Choral zu begegnen.

Harmonisch zeichnet sich sein Klaviersatz durch große Beweglichkeit aus, den Liszt und Ambros unabhängig voneinander mit dem gemeinsamen Ausdruck „schillernd" charakterisiert haben. Ohne das Prinzip der Tonalität umzustoßen, erzielt er durch häufige Ausweichungen in die Nachbartonarten, mit Vorliebe in die Terz, reizvoll wechselnde Beleuchtung. *„Frühling und Liebe"* (op. 3, 3) z. B. geht aus A dur, wendet sich aber häufig nach F dur, also der großen Unterterz. Bisweilen bleibt es überhaupt unentschieden, welche Tonart als herrschende gedacht ist. Man wird sich in *„Der junge Tag erwacht"* (op. 7, 1) nicht mit Bestimmtheit für eine der beiden Tonarten: Es dur oder as moll entscheiden können, ebenso wie unser Empfinden in „Wasserfahrt" (op. 48, 3) zwischen F dur und b moll schwankt. Der visionäre zweite Teil in dem leidenschaftlich erregten *„Das ist ein Brausen und Heulen"* mit seiner Enharmonik gehört zu den genialsten Einfällen, die Franz als Harmoniker gehabt hat. Bei aller Beweglichkeit ist ihm doch die Chromatik Wagners und Liszts zeitlebens fremd geblieben, wie er sich denn auch als eingefleischten Diatoniker bezeichnet. Auch schroffe Uebergänge, das unmittelbare Nebenander zweier einander fremder Akkorde vermeidet er grundsätzlich. Eine reguläre Stimmführung gilt ihm immer als Hauptforderung. Ueber Loewes „Edward" fällt darum sein Urteil sehr hart aus, er wirft ihm „fadenscheinige Technik" vor. Wenn er damit auch nicht ganz unrecht hat, so sehen wir doch keinen Grund, ihm gerade im Hinblick auf „Edward" darin beizustimmen, daß Loewe darin „plump zu Werke geht" (Brief an E. Prieger 27. Januar 1882). Denn der unvermittelte Uebergang von es moll nach g moll und ähnliche Stellen sind hier von höchst charakteristischer Wirkung. Es ist aber bezeichnend für Franzens empfindlichere harmonische Auffassung, daß er solche handgreiflichen Mittel verschmäht.

Trotz aller harmonischen Kunst, die Franz in der Ausführung der Klavierbegleitung bekundet, dürfen wir ihn als einen letzten Ausläufer der Berliner Liederschule ansprechen. Allerdings hat er sich vor einer Ueberspannung ihrer Prinzipien, deren oberstes Volkstümlichkeit, leichte Verständlichkeit war, wohl gehütet. Daher zog sich auch Mendelssohn, der ja gleichfalls dieser Richtung angehört und Franzens Lieder zuerst freudig begrüßt hatte, bald mit merklicher Kühle zurück; er machte ihm den Vorwurf, daß sich die Melodie nicht von der Begleitung ablösen lasse. Es ist klar, daß darin eine ganz mißverständliche Auffassung der ursprünglich durchaus berechtigten Ansprüche der „Berliner Schule" liegt. Soweit ist Franz nicht gegangen, bei ihm sind Singstimme und Begleitung gleichberechtigte Faktoren und beide zusammen erst spiegeln musikalisch die im Text vorgezeichnete Stimmung wieder. Um den im edelsten Sinne volkstümlichen Charakter der Lieder Robert Franzens nachzuweisen, bedarf es kaum der Hervorhebung einzelner Beispiele. Fast jedes Stück läßt diese Eigenschaft erkennen. Er konnte es sogar wagen, auf alte Volksliedertexte neue Weisen zu komponieren. Wie gut ihm der Versuch geglückt ist, lehrt sein op. 23. Auch die Harmonisierung von sechs deutschen Liedern aus dem 15. und 16. Jahrhundert (sie finden sich als Anhang in Leuckarts Franz-Album No. 2) zeigt seine Vertrautheit mit dem Stile des Volksliedes. Unsere ausübenden Künstler, die sich gerade auf diesem Gebiet spezialisiert haben, haben sich meines Wissens diese Stücke bisher meist entgehen lassen.

Durch die meisten Lieder zieht sich ein melancholischer Unterton; oft liegt er nur wie ein zarter Hauch darüber gebreitet, auch in den vorwiegend heiteren Gesängen fehlt er selten. Es ist jenes „In tristitia hilaris, in hilaritate tristis" des Giordano Bruno, das nach Schopenhauer zum Wesen hervorragender Geister gehört. Es entsprach seinem Naturell, und er bevorzugte darum die Dichter, die sich in verwandten Stimmungskreisen bewegen. Die *„Schilflieder"* (op. 2) sind dafür recht bezeichnend. Hier begegnen sich zwei verwandte Geister, Lenau und Franz.

Lieder wie *„Willkommen mein Wald"* (op. 21, 1) oder *„Aufbruch"* (op. 35, 6), in denen ein ungetrübt frischer Ton angeschlagen wird, sind in der Minderzahl.

Man kennt aber Franz nur halb, wenn man ihn nur als den Sänger der „feierlichen, stillen, träumerischen Nacht" (Ambros) kennt. Und viele haben ihn nur von dieser Seite betrachtet. Daraus erklärt sich auch zum Teil, daß man seinen Liedern den Vorwurf der Einseitigkeit und zu großer Aehnlichkeit untereinander gemacht hat. Etwas Richtiges ist ja darin enthalten. Sein Genre ist klein, aber doch nicht so eng, wie es denen scheinen muß, die ihn nur auf diesem einen von ihm bevorzugten Gebiet kennen. Am originellsten und am stärksten überzeugend ist der musikalische Ausdruck gerade in den kraftvollen Gesängen. Das straffe, kecke, humoristische *„Nun hat mein Stecken gute Rast"* (op. 36, 6), das von männlicher Kraft erfüllte *„Wiedersehen"* (op. 51, 8) zeigen uns den Meister von einer im allgemeinen noch zu wenig gekannten Seite.

Um begreiflich zu machen, daß er für Stoffe, denen ein tragischer Gedanke zugrunde liegt, eine besonders starke Begabung besitzt, braucht man nur hinzuweisen auf das in markanten Oktavenläufen hinstürmende *„Genesung"* (op. 5, 12), den schmerzlichen Aufschrei in *„Im Herbst"* (op. 17, 6), das kraftvoll dramatisch erfaßte *„Auf dem Meere"* (op. 25, 6) oder die ergreifende Totenklage in *„Childe Harold"* (op. 38, 3). Wie bedeutend wirkt hier, mit relativ einfachen harmonischen Mitteln, der Ausruf „Toter Dichter".

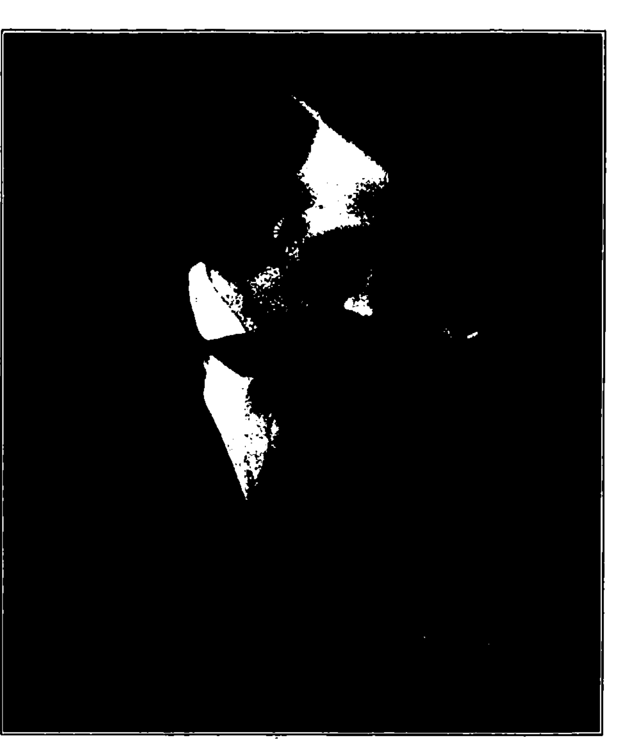
In der Gestaltung der Klavierbegleitung entwickelt er eine große Mannigfaltigkeit der Form. Seine Biographen unterlassen selten, auf die Polyphonie seines Klaviersatzes hinzuweisen. Das stimmt zum Teil. Durch seine intensive Hingabe an die Kunst Bachs und Händels, war er darin zu großer Meisterschaft gelangt. Die Komposition von Lenaus *„Der Eichwald"* (op. 51, 1) läßt in den bewegten Mittelstimmen deutlich das Vorbild des figurierten Chorals erkennen. Die naheliegende Vermutung, daß damit eine bestimmte Absicht verbunden ist, wird durch den religiös gestimmten Text bestätigt. In vielen Fällen aber würde man richtiger von vierstimmigem Satz als von polyphoner Schreibweise sprechen. Dieser Form, mehr oder minder streng durchgeführt, bedient er sich mit Vorliebe. Die Uebertragung für vierstimmigen a cappella-Gesang läßt sich daher in vielen Fällen leicht bewerkstelligen. In seinen op. 46 und 49 hat er selbst den Beweis geliefert.

Ebenso häufig aber verwendet er rein klavieristische Formen in homophonem Satz. Nach abgenutzten Figuren, wie etwa Albertischen Bässen, die wir bei Haydn und Mozart und selbst beim frühen Beethoven noch antreffen, wird man allerdings vergebens suchen. Franz ist außerordentlich erfinderisch in originellen Kombinationen. Man wird in vielen Fällen leicht erkennen, daß sie tonmalerischen

Tendenzen ihre Anregung verdanken. Ich denke z. B. an die wogende Begleitung in *„Auf dem Meere“* (op. 9, 6), oder die Darstellung des zitternden Wasserspiegels in *„Die schlanke Wasserlilie“* (op. 51, 7) durch eine charakteristische Figur, während man aus der ausdrucksvollen Baßmelodie *(il Basso marcato)* gleichsam das Spiegelbild des „armen blassen Gesell'n“ heraushört, oder die tropfenden Tränen gleichenden Sechzehntel in *„Wonne der Wehmut“* (op. 33, 1). Indessen ist Franz hierin weit zurückhaltender als etwa Loewe, der gern jede Einzelheit, von der der Text berichtet, musikalisch illustriert. Bei Franz ist immer das Erfassen der Stimmung von einer besonders charakteristischen Seite her das Wesentliche.

Die Behauptung, daß Franz sich so tief in die Eigenart der verschiedenen Dichter versenkt habe, daß er für jeden einen ganz bestimmten Ton gefunden hätte, daß seine Kompositionen quasi musikalische Dichterporträts darstellten, dürfte sich wohl auf die Dauer kaum aufrecht erhalten lassen. Oder wollte sich wirklich jemand anheischig machen, allein aus dem musikalischen Teil seiner Lieder den Poeten zu erraten?

Die Bedeutung der gewählten Tonart ist ein Punkt, der leider vielfach nicht genügend gewürdigt wird. Franz hatte recht, sich bei Lebzeiten nach Kräften gegen transponierte Ausgaben zu wehren, aber er ist seinem Schicksal ebensowenig wie andere Meister entgangen. Und die Tonart ist nächst Melodie, Harmonie und Rhythmus ein wesentliches Mittel zur Charakteristik. Auch die bei Franz beliebte Bevorzugung der tiefen Baßsaiten spricht gegen eine Versetzung in tiefere Lagen, da sie leicht zur Unklarheit führt. Ein zwingender Grund liegt zudem nicht vor, da Franzens Lieder zum großen Teil nur einen mittleren Stimmumfang erfordern. Wir sind allerdings nicht optimistisch genug zu glauben, daß hierin in absehbarer Zeit größere Einsicht Platz greift. Aber möchte wenigstens das Jubiläumsjahr manchen Sänger und manche Sängerin veranlassen, unter seinen Liedern nach neuen Entdeckungen zu forschen. Sie werden dann finden, daß Franz doch nicht so einseitig ist, als man glaubt. Wir haben oben einige Lieder namhaft gemacht, die wohl dazu geeignet sind.



ROBERT FRANZ in jüngeren Jahren.

* * *

Franz hat, von einigen Reisen abgesehen, sein Leben in Halle zugebracht, und immer wird sein Name hier in Verbindung mit der Sing-Akademie genannt werden, an deren Spitze er ein Vierteljahrhundert gestanden hat. Es war eine glückliche, fruchtbare Zeit, die sie unter seiner Leitung erlebt hat. Franz übernahm sie zu einer Zeit, als sie sich gerade in einem kritischen Stadium befand. Und Franz hatte es nicht leicht, Wandel zu schaffen. Gleichgültigkeit bei Publikum und Kritik, zeitweise auch mangelndes Interesse im Kreise der Mitglieder erschwerten ihm sein Streben, das darauf gerichtet war, die Sing-Akademie wieder zu dem zu machen, was sie unter der Aegide *Simon Georg Schmidts* gewesen war, einer Pflegestätte ernster Musik. Am 12. Dezember 1842 trat er zum ersten Male an ihrer Spitze vor die Oeffentlichkeit, als Dirigent durchaus Autodidakt, aber erfüllt von echter Liebe zur Kunst, und er erlebte die Genugtuung, daß sein rastloser Kampf mit den widrigen Verhältnissen schließlich von Erfolg gekrönt wurde. Das Jahr 1857 gehört zu den glänzendsten in der Musikgeschichte der Stadt Halle und der Sing-Akademie. Die Aufführung des „Messias“ gestaltete sich zu einem Musikfest, das in weitesten Kreisen Beachtung fand. Der Name der Jenny Lind trug das seine dazu bei, das Ereignis glanzvoll zu gestalten. Den Anlaß bildete der in Händels Vaterstadt angeregte Plan, dem großen Oratorienmeister ein würdiges Denkmal zu errichten, und es galt dafür die gesamte musikalische Welt zu interessieren. Andere Städte ahmten das Beispiel nach, das Halle gegeben, sie veranstalteten Händel-Konzerte, und 1859, als der Todestag Händels zum 100. Male wiederkehrte, konnte das von Heidel geschaffene Standbild feierlich enthüllt werden. Und wieder sah Halle in seinen Mauern eine Reihe glänzender musikalischer Veranstaltungen, deren spiritus rector Franz war. Unter den Zuhörern erblickte man u. a. Liszt, Moscheles, Ed. Lassen. An den ersten Pulten im Orchester saßen bei der Aufführung des „Samson“ Meister wie *Ferd. David, Julius Rietz* und *Friedrich Grützmacher.* Tichatschek, der berühmte Wagner-Sänger, vertrat die Tenorpartie. Seit dieser Zeit brauchte ihm um das Schicksal seiner Sing-Akademie nicht mehr bange zu sein. Aber ein hartes Geschick zwang ihn, den Taktstock allzufrüh aus der Hand zu legen. Ein Gehörleiden, dessen Ursache bis zum Jahre 1848 zurücklag, wo der schrille Pfiff einer Lokomotive sein Ohr getroffen hatte, hatte sich soweit verschlimmert, daß ihm völlige Taubheit drohte, und das Gefürchtete trat ein, im Februar 1867 mußte er sich von seiner Wirksamkeit zurückziehen. Wenn man die Briefe aus jenen Tagen liest, so hört man heraus, wie hart ihn das Geschick damit traf, wie schwer es ihm wurde, der ihm so lieb gewordenen Tätigkeit zu entsagen. Aber er ließ sich nicht zu Boden werfen, und die drohende Sorge ums tägliche Brot wurde ihm durch Freunde und Gönner, die er sich durch seine Kunst gewonnen hatte, abgenommen. Sie sammelten — an der Spitze der Freiherr Senfft von Pilsach — eine Ehrengabe, die ihm an seinem 58. Geburtstag in einer Höhe von 30 000 Talern überreicht wurde. Der Nießbrauch dieses Kapitals gab ihm die Möglichkeit, seinen Lebensabend, wenn auch nicht in Ueppigkeit, so doch befreit von der Last drückender Sorge zu genießen.

Franz war vom Typus des modernen Konzertdirigenten weit entfernt. Sein Ehrgeiz ging nicht in erster Linie darauf aus, nach außen glanzvolle Veranstaltungen zu bieten, sondern viel wichtiger schien es ihm, seine Sänger zu verständnisvoller Anteilnahme zu erziehen. Er besaß die suggestive Kraft, seine Begeisterung für die Werke der großen Meister auch auf andere zu übertragen, er öffnete ihnen die Augen für die verborgenen Schönheiten, und gern bediente er sich poetischer Vergleiche, die stets den Kern der Sache trafen. So hat er allen denen, die unter seiner Leitung gesungen haben, etwas Dauerndes fürs Leben mitgegeben. Sie konnten mehr, als bloß das Notenbild getreu reproduzieren, sie hatten sich ein gewisses Vermögen an ästhetischer Bildung angeeignet. Es entsprach ja auch der alten Tradition der Sing-Akademie, das Hauptgewicht nicht auf die öffentlichen Konzerte zu legen, sondern auf die häufigeren „Soireen“, die einen intimen Charakter trugen.

Seine hohe ideale Auffassung vom Berufe der Musik ließ ihn mehr in ihr erblicken als eine bloße technische Fertigkeit oder einen anregenden Zeitvertreib. „Ihm war die Musik die Verkünderin der höchsten sittlichen Ideen, eine Sprache, die das Unaussprechliche in der Menschenbrust zum Tönen zu bringen berufen ist. Es liegt etwas Hellenisches in seiner Auffassung, daß die Anschauung des Schönen auch emporweise zur Erkenntnis des Guten. Und in eben diese ideale Welt auch seine Mitstrebenden einzuführen, betrachtete er als das höchste Ziel seiner Tätigkeit in der Akademie. Was er selbst bereits innerlich geschaut und erlebt hatte, sollte jedes einzelne Mitglied seiner Sängerschar, soweit sein individuelles Vermögen reichte, nachempfinden und sich zum eigenen dauernden Besitz erheben lernen" (Abert).



ROBERT FRANZ am Schreibtisch.

* * *

Wohl die Hälfte der Lebenszeit R. Franzens gehörte der Beschäftigung mit den Werken Bachs und Händels. Die Bearbeitungsfrage hat eine lange und heftige Polemik zur Folge gehabt. Wir dürfen sie heute als gelöst betrachten. Es handelt sich dabei bekanntlich um die Ergänzung der Orgel- bezw. Cembalostimme, die die Komponisten des Generalbaßzeitalters, der Praxis ihrer Zeit entsprechend, nur als Skizze in Gestalt eines bezifferten Basses aufzuzeichnen pflegten. Da die einst selbstverständliche Fähigkeit des Improvisierens heute nur noch in Ausnahmefällen vorhanden ist, so ist eine Ausarbeitung von berufener Hand eine Notwendigkeit. Franz bewies nun bei der Ergänzung zwar seine innige Vertrautheit mit der polyphonen Schreibweise Bachs und Händels, aber er beging den Fehler, in den vor ihm u. a. auch Mozart verfallen war, die Instrumentation des modernen Orchesters einzuführen. Da er starr auf seinem irrtümlichen Standpunkt verharrte, so kam es zu keiner Einigung mit der historischen oder Renaissancepartei Spitta-Chrysander, und viel Tinte ist um diese Frage geflossen. Jetzt hat der Streit endgültig ausgetobt, und es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, daß von Franzens Bearbeitungstätigkeit, auf die er zeitlebens so großes Gewicht gelegt hat, und die er bisweilen sogar über sein Liederschaffen stellte, heute nur noch eine historische Erinnerung geblieben ist.

Wir dürfen trotzdem seine Verdienste auch auf diesem Gebiete nicht unterschätzen. Hatte man doch die Werke jener alten Meister nicht selten überhaupt ohne Ergänzungen aufgeführt und sich dabei wohl im stillen gewundert über die vermeintliche Genügsamkeit der Alten. Franz hatte daher recht, mit Befriedigung festzustellen: „Künftighin wird man in Halle Bachs und Händels Werke nicht wieder unbearbeitet zum besten geben können" (1872).

* * *

Franz hat ziemlich lange Zeit gebraucht, bis er seinen Liedern allgemeine Geltung verschaffte, trotz der glänzenden Empfehlung, die Schumann dem ersten Liederheft mit auf den Weg gab, und trotz der Förderung durch Liszt, der ihn in Wien (1846) als einen „kongenialen" begrüßte. Es war ihm nicht gegeben, seine Person immer in das rechte Licht zu setzen. Wie er als Dirigent mehr nach innen als nach außen wirkte, wie er in seinen Liedern mehr auf intime Wirkungen als auf prunkvolle Entfaltung ausgeht, so liebte er es auch als Mensch nicht, zu tief in das Getriebe der Oeffentlichkeit hineingezogen zu werden. Sein Verhalten gegenüber Wagner ist dafür charakteristisch. Seine anfangs auf dem nicht eben wohlwollenden Urteil der „Mendelssohnschen und Schumannschen Clique" begründete Meinung hatte er, nachdem er den „Lohengrin" durch Liszts Aufführung in Weimar (1850) kennen gelernt hatte, bedeutend geändert und teilte dies Spiller von Hauenschild (bekannt unter dem Dichterpseudonym Max Waldau) privatim brieflich mit. Der Brief gelangte durch die Presse auch zur Kenntnis des Weimaraner Kreises und die Wagner-Liszt-Partei hatte lebhaftes Interesse daran, Franz zu den Ihren zu zählen. Franz lehnte aber die ihm durch H. v. Bülow überbrachte Bitte, sich öffentlich als Autor zu bekennen, ab. Erst den wiederholten Vorstellungen Liszts, dem er sich zu Dank verpflichtet fühlte, gab er endlich nach, hat es aber noch lange bereut, auf diese Weise in den Verdacht eines Musikpapstes gekommen zu sein.

Ehrlichkeit war der Grundzug seines Wesens. Auch wo er offenbar irrte, vertrat er seinen Standpunkt mit Ueberzeugungstreue. In seinen Ausdrücken war er nicht immer wählerisch, und so findet sich in seinem Briefwechsel manches Wort, das besser unausgesprochen geblieben wäre, da es ohne Kommentar Franz leicht in ein schiefes Licht bringt. Man darf aber nicht vergessen, daß er selbst nie an eine Veröffentlichung gedacht hat.

Trotz der zahlreichen Ehrungen, die ihm zuteil wurden, ist er bis zuletzt der in seinen Ansprüchen stets bescheidene Franz geblieben, der er von Haus aus war. Er bedurfte keiner großen Reichtümer, um glücklich zu sein und ist auch nie dazu gelangt, solche zu sammeln. Rauchen und Kaffeetrinken gehörten zu den harmlosen Genüssen, die er nicht gern missen mochte, und es ist recht bezeichnend, daß er in späteren Jahren mit besonderer Freude an „die vielen echten Havannas" gedenkt, die er bei Liszt in Wien geraucht.

Aeußerlichkeiten maß er nur geringen Wert bei. Er vernachlässigte seine Kleidung oft mehr als gut war, und bereitete sich dadurch manche Unbequemlichkeit. Aber das ertrug er mit gutem Humor.



ROBERT FRANZ im Alter.

Die Ecken und Kanten seiner Persönlichkeit, sie wurden geglättet und verklärt durch die echte Begeisterung für die Kunst, durch seine Liebe zum Schönen, das ihm zugleich das Wahre und Gute bedeutete.

Robert Franz und Franz Liszt.

Die erste persönliche Begegnung zwischen Robert Franz und Franz Liszt erzählt Rudolf Freiherr von Procházka in seiner Franz-Biographie sehr anschaulich: Gelegentlich einer Reise nach Prag und Wien im Jahr 1846 beabsichtigte Robert Franz in der österreichischen Residenzstadt .... den dort gerade zufällig anwesenden Franz Liszt huldigend zu begrüßen..... Die überaus große Bescheidenheit des jungen Meisters im Auftreten gab bei seinem ersten Erscheinen Anlaß zu einer drolligen Szene, die sich in einem vornehmen Hotel Wiens, in der „Stadt London", abspielte. Liszt saß am Klavier, umgeben von Künstlern und Kavalieren, als Robert Franz, zögernd in gewohnter Scheu, eine Notenrolle in der Hand, an der halbgeöffneten Türe des Salons erschien; er vermochte sich nicht gleich verständlich zu machen; sein vielleicht etwas vernachlässigtes Reisekostüm erregte den Verdacht, der fremde Mann käme, wie so viele, um bei Liszt Unterstützung zu suchen, und so drückte denn einer der Gäste ihm einen Taler in die Hand, gleichzeitig aber auch ihn selbst — trotz seines Protestes — zur Tür hinaus. Der „arme Reisende" war bereits resigniert bei der untersten Treppenstufe angelangt, als oben die zurückgelassene Notenrolle oder Visitenkarte das Mißverständnis rechtzeitig aufgeklärt hatte; der Name „Robert Franz" schwirrt durch die Luft, der erkannte Meister wird zurückgeholt, von Liszt nunmehr mit doppelter Freude und Zuvorkommenheit begrüßt und unter den schmeichelhaftesten Ausdrücken der Gesellschaft vorgestellt. — Seine herzliche Aufnahme in dem Lisztschen Künstlerkreis, von der er noch nach Jahrzehnten mit Begeisterung schwärmte, mußte ihm umso ehrenvoller erscheinen, als jener damals auf der vollen Sonnenhöhe seines Ruhmes stand, während er selbst dagegen, seit einigen Jahren erst Organist an der Ulrichskirche und Dirigent der Singakademie und des Akademischen Liederkranzes in seiner Vaterstadt Halle, noch kaum in weiteren musikalischen Kreisen bekannt geworden war. Umso besseren Klang aber besaß sein Name bei allen fortschrittlich gesinnten Künstlern jener Zeit, denn nur wenige Jahre vorher hatte kein Geringerer als Robert Schumann selbst in der von ihm gegründeten und geleiteten „Neuen Zeitschrift für Musik" durch einen von herzlicher und warmer Teilnahme erfüllten Aufsatz als erster unter allen seinen Zeitgenossen auf Robert Franz und dessen Lieder hingewiesen.



ROBERT FRANZ auf dem Spaziergange.

Solch hohe Anerkennung von so berufener Seite bedeutete für den jungen Meister ein ganz besonderes Lob, hatte er doch bisher hart und schwer genug um seine Kunst ringen und kämpfen müssen. Nach einem ungeordneten, wechselvollen Studiengang war er innerlich unbefriedigt und verstimmt nach Hause zurückgekehrt mit dem Entschluß, sich weiterhin auf eigene Faust auszubilden. Willkommene Gelegenheit und Anregung dazu gab ihm ja das reiche geistige Leben seiner Vaterstadt, sein freundschaftlicher Verkehr mit einigen, in philosophischer und politischer, in literarischer wie musikalischer Beziehung wohl bewanderten jungen Leuten und in erster Hinsicht das eifrige Studium der Werke von Bach und Händel, von Schubert und Mendelssohn, und vor allem von *Schumann*. Auf welche Art und Weise dieser selbst mit den frühesten Liedern von Franz bekannt wurde, darüber schreibt dieser gelegentlich einmal einem seiner Freunde: „Ich bin im Lauf des letzten Halbjahres ein Komponist geworden; wie das gekommen ist, weiß ich selber nicht..... Die Leute haben mir nun in den Kopf gesetzt, meine Lieder wären gut. Ich habe dies nicht glauben wollen und deshalb eine Anzahl derselben an Schumann zur Ansicht gesendet. Der hat mir nun mit seinem Beifall noch mehr den Kopf verdreht, hat ohne mein Vorwissen und Wollen meine Lieder einem Buchhändler gegeben und nun sind sie gedruckt worden. Denke Dir: Lieder von Robert Franz! Alle Ecksteine müssen laut auflachen vor Enthusiasmus!" Gleichwohl aber fanden, wie schon gesagt, trotz der warmen Empfehlung Schumanns, diese ersten und seine in kurzer Zeitfolge weiterhin entstandenen Lieder nicht entfernt jene allgemeine Beachtung und Würdigung, die sie mit vollem Recht verdient hätten. Freilich standen sie auch in zu großem Gegensatz zu dem leichten, frivolen Geschmack der damaligen Zeit, in dem, wie Schumann einmal sagte, das noble Bänkelsängertum Salon und Musikzimmer fast ausschließlich beherrschte. Den Franzschen Liedern dagegen eignet zumeist eine träumerische Schwermut, ein stilles Sichversenken in geheimes Weh und sehnsüchtiges Trauern; der hohe, reine Ernst einer innerlich ausgereiften, harmonisch abgeschlossenen Persönlichkeit spricht gleich wie in seinen spätesten Schöpfungen, so auch schon in seinen frühesten Liedern mit beredten Worten zu uns, eine wahrhaft große, edle und vornehme Künstlernatur offenbart sich in ihrem tiefsten Empfinden durch jedes Lied. Gerade diese hohen, unübertrefflichen Vorzüge gewannen ihm und seinem Schaffen auch die Freundschaft und Liebe, die begeisterte Verehrung *Liszts*. In seinem unermüdlich tatkräftigen Eintreten für seine Ueberzeugung zögerte denn auch er nicht, für Franz und seine Lieder einzutreten, und diese Schrift gehört meines Erachtens mit zu dem Besten, was Liszt je geschrieben hat, mit zu dem Besten, was überhaupt über Franz geschrieben wurde. Besonders geistreich und wertvoll scheint mir hier der Vergleich zwischen Franz Schubert, dem dramatischen Lyriker, und dem psychischen Koloristen Robert Franz, durchgeführt: Während Schubert sich unserer Phantasie bemächtigt, durch eine malerische Umgebung und Staffage, durch ein ergreifendes Schauspiel oder die Erregung eines schmerzlichen Eindrucks uns zu erschüttern, hinzureißen und zu überwältigen sucht, sind die Franzschen Lieder meist Stimmungsbilder, die sich in sich selbst vertiefen und nur ganz selten dramatisch über sich hinausstreben. Wie für gewisse Maler ist für ihn der Kontur nur eine Notwendigkeit, welcher er aber so wenig wie möglich nachgibt. In sparsamen, aber um so wichtigeren und markierteren Linien deutet er Situation und Landschaft an, und es gelingt ihm, diesen Teil des Bildes gerade in seiner Beschränkung um so vortrefflicher zu akzentuieren. In seinen Bildern ist die Atmosphäre das Wesentliche. In seinem Bemühen, den Himmel, seine Farbe, seine Wolken, seine verlockende und heimliche Unendlichkeit zu schildern, scheint er die Erde zu vergessen, und in der edelsten Sprache der Kunst spricht bei ihm das klare vernehmliche Echo des Gefühls, das ihn bewegte. Ganz vortrefflich ist auch, was Liszt über das Verhältnis von Franz zu seinen Dichtern sagt: In einheitlicher Entwickelung, in plastischer Gestaltung und Abrundung der Form folgt Franz mit der feinsten Aufmerksamkeit dem Wortlaut des Gedichtes. Selten, es sei denn, daß dieses schon mit dem vollen Ausbruch des Gefühls beginnt, wird er uns gleich anfangs die fertige prägnante Melodie, deren hervortretender Affekt unsere ruhige Auffassung des Wortes stören könnte, aufdrängen. Erst mit der erhöhten Wärme des poetischen Ausdrucks wächst auch die des musikalischen, und die beim ersten Anschein in ihrer Bescheidenheit oft unbedeutend anmutende Melodie gelangt im rechten Augenblick zu einer Wirkung, die einen nachträglichen Schimmer auf jenes erste glanzlose, scheue Auftreten wirft. Bei dem in solcher Weise organischen Aufsprossen seiner Liederblumen aus dem dichterischen Inhalt versteht es sich von selbst, daß auch die Wahl der Tonart, des Taktes, des Rhythmus und der Begleitung, der Stimmführung nach ihrer homophonen und polyphonen Seite hin niemals willkürlich oder zufällig erscheint. Immer entscheidet ein sinniges Eingehen auf das Dichterwort den musikalischen Ausdruck.

Wenn Franz Liszt am Schlusse seiner Broschüre unserm jungen Meister einen sich von Jahr zu Jahr erweiternden Kreis treuer Freunde wünscht und ein intelligentes, hingebendes, bewunderndes Publikum für seine Lieder, so waren doch zunächst wenigstens die tatsächlichen Verhältnisse noch recht weit von der Erfüllung dieses Wunsches entfernt. Nur sehr langsam brach sich in Halle unter dem Drucke der von außen her sich allmählich mehr und mehr um seinen Namen häufenden Anerkennungen und Auszeichnungen die Erkenntnis der hohen Bedeutung von Robert Franz Bahn, doch mehrere Jahre sollten noch vergehen, ehe er zum königlichen Universitätsmusikdirektor und schließlich auch, anläßlich der Enthüllung des Händel-Denkmals in Halle, in wohlverdienter

Halle d. 1. Juli 1885.

Dem Vorstande der Halle'schen Singacademie sage ich für die mir am 28. Juni übersandten Glückwünsche meinen verbindlichsten Dank. Dieselben sind mir von ganz besonderem Werthe, denn die hiesige Singacademie war es, die mich zu Arbeiten anregte, welche mir eine seltene Befriedigung gewährten und mit denen ich auch der Kunst einige Dienste erwiesen zu haben glaube: — ich werde dem Vereine für diese Anregungen stets dankbar sein und bleiben.

Des Vorstandes der Halle'schen Singacademie ganz ergebenster

Rob. Franz.

Handschriften berühmter Musiker: Robert Franz.
(Original im Besitze der Halleschen Sing-Akademie.)

Anerkennung seines Wirkens zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät ernannt wurde.

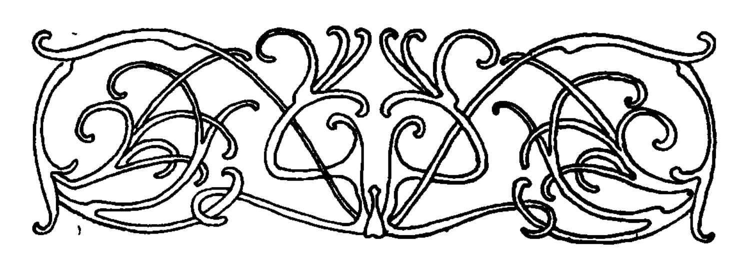
Liszts überzeugungstreues Eintreten für Robert Franz hatte indessen die von keiner Seite beabsichtigte und gewünschte Folge, daß Franz gegen seinen Willen in den damals mit besonderer Heftigkeit entbrannten Kampf der musikalischen Parteien hineingezogen wurde. Die Anhänger der neudeutschen Schule glaubten nicht ganz ohne Berechtigung ihn für sich in Anspruch nehmen zu dürfen, ebenso wie auch die Freunde der älteren Mendelssohnschen Richtung; doch war er diesen wieder zu „modern", jenen dagegen zu „klassisch". „Die Historiker, die Mendelssohnianer, die Schumannianer, die Neudeutschen — alle sitzen sie mir auf dem Dache!" so ruft er einmal verzweiflungsvoll aus und jedenfalls hat auch seine Stellung in der öffentlichen Meinung unter diesem fortwährenden Hin und Her nicht wenig gelitten. Er selbst stand vollständig über dem Streite der Parteien, so daß er mit Recht von sich sagen konnte: „Daß ich mit diesen Kämpfen nicht das mindeste zu tun habe, ist eine Tatsache, die sich jedem Einsichtigen sofort aufdrängen muß, leider wissen aber nur die Wenigsten, was sie mit mir anfangen sollen. Und doch ist es so leicht, meine Stellung zu markieren! Ich beabsichtige ja nur, den roten Faden, der sich durch die Entwickelung unserer Kunst zieht, nach besten Kräften fortzuführen — weder zerreißen will ich ihn, wie es der moderne Fortschritt vielfach tut, noch gehe ich damit um, ihn zum zähen Zopfe zu drehen, den die Reaktion dem Publikum gern anhängen möchte."

Diese immerhin ziemlich deutliche Absage an die musikalische Fortschrittspartei, an die von Liszt und Wagner ausgehende neudeutsche Schule mochte wohl auch der Grund gewesen sein, daß sich in der Folgezeit weiterhin weder persönlich nähere und engere Beziehungen, noch auch zunächst wenigstens ein regerer brieflicher Gedankenaustausch, eine eingehendere schriftliche Aussprache in musikalischen Fragen zwischen Liszt und Franz ergeben haben; und doch gehörten beide zu den fleißigsten Briefschreibern ihrer Zeit. Wir erfahren nur gelegentlich von einem Zusammentreffen in Weimar oder Leipzig, von der Uebersendung neuer Franzscher Lieder an Liszt, denen dieser stets seine unverminderte Aufmerksamkeit und Anteilnahme entgegenbringt, so daß er noch in einem seiner letzten Briefe an Franz mit Recht schreiben durfte: „Sie wissen ja, daß ich seit 30 Jahren Ihren Genius, einen Fixstern der deutschen Lyrik, stets aufrichtig bewundert habe"; und mit rühmenden Worten spricht er an anderer Stelle von dem edlen, freien Flügelschlag seiner Herz und Ohr bezaubernden Lyrik. Andererseits ist aber kaum wahrscheinlich, daß Franz für Liszts schöpferische Tätigkeit das entsprechende Verständnis gefunden hat, jedenfalls ist von bemerkenswerten Aufführungen Lisztscher Werke unter der Leitung von Robert Franz in Halle nichts bekannt geworden.

In späteren Jahren hatte Liszt noch einmal Gelegenheit, seiner Verehrung für Franz durch die Tat Ausdruck zu verleihen, als es sich darum handelte, dessen Lebensabend vor Not und Armut zu bewahren. Franz hatte nämlich infolge eines schon früher aufgetretenen, mit der Zeit sich allmählich aber mehr und mehr verschlimmernden Gehörleidens, das schließlich sogar zu völliger Taubheit führte, alle seine Aemter niederlegen müssen und war dadurch in die schwierigste Bedrängnis geraten. Deshalb trat eine Anzahl von Schülern und Freunden des bedauernswerten Künstlers zusammen, um eine Ehrengabe von 30 000 Talern für ihn aufzubringen; auch Liszt, der ja in jener Zeit schon längst nur noch zu wohltätigen Zwecken als Pianist vor die Oeffentlichkeit trat, stellte in bekannter Opferfreudigkeit seine hohe Kunst in den Dienst dieser guten Sache, und seine in Wien, in Pest und noch in vielen anderen Städten veranstalteten Konzerte für Robert Franz waren von dem besten Erfolg gekrönt. Auch arbeitete er seine schon vorhin genannte Broschüre weiter aus und gab sie neu heraus, um auch auf diese Weise die allgemeine Aufmerksamkeit der musikliebenden Welt auf unseren Meister zu lenken. Mit vollem Recht durfte er dabei schreiben: „Meine Ansicht über Robert Franz, welche damals von manchem als eine voreilige Verherrlichung, ja als eine Ueberschätzung unseres Lieblings angesehen wurde, hat sich inzwischen mit der überzeugenden Gewalt der Wahrheit vieler Herzen bemächtigt..... Es dürfte die Zeit doch nicht mehr so ferne sein, wo seine Musik Gemeingut aller Gebildeten geworden ist, wo bei uns die Vorführung seiner Lieder als notwendige Forderung an den ausübenden Künstler seitens des Publikums ergeht"; und mit warmherzigen Worten spricht er seine Teilnahme an dem schweren Schicksal des tauben Meisters aus.

Dieser selbst sah durch sein Leiden sein früher so reiches produktives Schaffen — man kennt über 350 Lieder und ungefähr zwei Dutzend kleinerer Werke für gemischten und Männerchor von ihm — zwar nicht vollständig aufgehoben, doch nicht unwesentlich erschwert; deshalb wandte er sich nunmehr in der Folgezeit hauptsächlich der Bearbeitung zahlreicher Werke von Bach und Händel für den praktischen Gebrauch bei Aufführungen zu und schuf darin Mustergültiges im Hinblick auf den musikwissenschaftlichen und musikhistorischen Standpunkt der damaligen Zeit. Auf den Wert, die Notwendigkeit und Berechtigung solcher Bearbeitungen näher einzugehen, ist heute hier nicht der geeignete Ort. Für jene Zeit bedeuteten sie jedenfalls eine verdienstvolle Tat, über die sich auch Liszt wiederholt in anerkennenden Worten ausspricht; das wird auch derjenige wohl unumwunden zugeben müssen, der in unseren Tagen diese Werke lieber in ihrer ursprünglichen Gestalt als in einer Bearbeitung aufführt. Die letzten Jahre seines Daseins verbrachte Franz in stiller, ruhiger Zurückgezogenheit bis zu seinem Tode am 24. Oktober 1892.

Gingen demnach, von hier aus rückwärts betrachtet, die Beziehungen zwischen Liszt und Franz nicht so sehr „miteinander" als vielmehr „nebeneinander", so sind sie doch für beide Teile überaus interessant und charakteristisch, und die Worte, mit denen Liszt seine Franz-Broschüre eröffnet, sind in gleicher Weise für ihn selbst wie für jenen ungemein treffend und bezeichnend, wenn er schreibt: „Weit davon entfernt, für die Lebenden die Verherrlichungen der Apotheose zu verlangen, fordern wir für sie nur ein ihrem Verdienst gemäßes, ungeschmälertes Bürgerrecht auf dem Gebiet der Kunst — ein Bürgerrecht ohne unaufhörliche Verbannungsdekrete, ohne ewige Anatheme, welche sie als geheime oder offene Feinde der ihnen vorangegangenen Meister, als gefährliche Brandstifter, mit einem Wort als schuldig an dem Verfall unserer Kunst der Volksrache überweisen, nur darum überweisen, weil sie es anders machen als die früheren Meister, und auf anderen Wegen, nach anderen Idealen strebend, auch Meister werden." Und in der Tat sind beide, Liszt sowohl als Franz, jeder seiner künstlerischen Ueberzeugung folgend, Meister geworden, denen wir nicht nur ein ungeschmälertes Bürgerrecht, sondern sogar ein wohlverdientes „Ehrenbürgerrecht" auf dem Gebiete der Kunst in dankbarer, treuer Verehrung einräumen müssen. **August Richard (Heilbronn a. N.).**



Robert Franz.

Zur Charakteristik seiner Persönlichkeit und Kunst.

Von Prof. Dr. H. ABERT (Halle a. S.).

Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sind für unser deutsches Lied eine Erntezeit gewesen, wie es deren keine zweite aufzuweisen hat. Zum Teil noch in die Lebenszeit Schuberts fallen die Geburtstage einer glänzenden Reihe von Liederspezialisten, von denen jeder einzelne seiner Eigenart gemäß dem Liede ungeahnte Ausblicke erschloß: Mendelssohn, Löwe, Schumann und nicht zuletzt *Robert Franz*, dessen 100. Geburtstag wir am 28. Juni feiern, auch er eine der Säulen des stolzen Baues unseres deutschen Liedes, dem kein anderes Volk Aehnliches zur Seite zu stellen vermag.

Verglichen mit anderen Künstlerbiographien ist die von Robert Franz arm an einschneidenden Ereignissen, besonders an solchen, die man in Backfischkreisen „interessant" zu nennen pflegt. In seiner Jugendzeit umspielt unsern Meister noch ein Strahl vom Glanze der alten Schulchöre, denn der Chor der Franckischen Stiftungen in Halle, dem der junge Künstler angehörte, brachte es damals noch bis zur Aufführung Händelscher Oratorien. Dann vertraute er sich, ebenfalls nach altem Brauche, der Lehre eines damals hochangesehenen Meisters, *Fr. Schneiders*, den man heute nur noch als den Schöpfer des „Weltgerichts" kennt, an und kehrte nach Beendigung seiner Studien wieder in seine Vaterstadt Halle zurück, um sie bis an sein Lebensende (1892) nicht wieder zu verlassen. Gewiß hat dieses Festkleben an der Heimat gerade für einen Künstler seine bedenklichen Seiten und auch bei Franz äußerten sie sich, namentlich in seinen späteren Jahren, in einer gewissen Schärfe und Einseitigkeit des Urteils über zeitgenössische Kunst und Künstler, die man nicht allein aus der vielberufenen „Subjektivität des Künstlers" herleiten darf. Auf der andern Seite aber war Halle auch noch damals eine Stadt, deren künstlerischer Ruhm einen Künstler fesseln konnte. Die Stadt hatte ihren vollgemessenen Anteil an dem reichen musikalischen Segen, der seit der Reformation von Sachsen-Thüringen aus sich über ganz Deutschland ergossen hat. Hier hatte dereinst *S. Scheidt* gewirkt, der erste große Meister des poetisierenden Orgelchorals, hier hatte *Händel* unter Anleitung seines trefflichen Lehrers *Zachow* seine ersten Sporen verdient und in der langen Reihe bedeutender Hallischer Organisten treffen wir, nicht eben lange vor Franz selbst, *Friedemann Bach* an. Halle war aber auch als Universitäts- und Schulstadt eine treue Hüterin des Zusammenhangs zwischen Musik und humanistischer Bildung, auf den die ältere Zeit noch so großen Wert legte. Das zeigt der hochentwickelte Schulchor seines Gymnasiums, aber auch die emsige Musikpflege seiner Studenten, die unter ihrem Universitätsmusikdirektor *Türk* an dem guten alten Brauche noch zu einer Zeit festhielten, da er an den meisten andern deutschen Hochschulen schon außer Uebung gekommen war.

Franz ist der letzte große Absenker dieser alten Hallischen Musikherrlichkeit. Er war sich dieses seines Zusammenhangs mit der alten Tradition voll bewußt. Als sie zu seinen Lebzeiten infolge der zunehmenden Industrialisierung der Stadt mehr und mehr ins Wanken geriet, entfuhr ihm mit Recht manch bitteres Wort über die Verhältnisse in dem „alten Dreckloch", an dem er doch mit allen Fasern seines Herzens hing. Er fühlte sich als den berufenen Hüter des alten ruhmreichen Erbes und war auch die Persönlichkeit, es gegen alle ihm von Oberflächlichkeit und Banausentum drohenden Gefahren zu verteidigen. Seine allgemeine Bildung unterschied sich gründlich sowohl von dem Gebaren mancher Zunftgenossen, die in allem, was Bildung heißt, eine Trübung des Edelmetalls ihrer Persönlichkeit erblicken, als auch von jener modernen, aus mißverstandenem Wagner und Schopenhauer herausgeborenen Halbbildung, die mit klingenden Phrasen vornehm tut. Sein reiches Wissen war nicht angelernt, sondern innerlich erarbeitet. Hat er doch an den politischen und literarischen Strömungen zur Zeit des „tollen Jahres" den regsten Anteil genommen. Darum war er aber auch auf seine Stellung an der Universität ganz besonders stolz. Hier suchte er den Studenten klarzumachen, welcher Kulturwert der deutschen Musik zu eigen sei, den Musikern aber, daß sie durch die Loslösung von der allgemeinen Bildung Kunst und Stand aufs schwerste gefährdeten. Als ausübender Musiker, vor allem als Dirigent seiner Singakademie, hat sich Franz ebenfalls durchaus zum älteren Brauche bekannt: nicht die öffentlichen Konzerte, die er gab, waren ihm die Hauptsache — hier ließ er häufig fünf gerade sein —, sondern die musikalische Bildung seines Chores in den Proben. Franz hat sich in den Uebungen mit jedem einzelnen Mitglied abgegeben und vor allem den Ideen- und Gefühlsgehalt der einzelnen Werke mit ihm besprochen. Denn gleich Schumann war auch ihm jede gute Komposition der Niederschlag eines bedeutenden inneren oder äußeren Erlebnisses, dem auf den Grund zu gehen Pflicht eines jeden ausübenden Künstlers sei. So erzog er sich einen Chor, der zwar nicht an virtuoser Technik, wohl aber an musikalischer Bildung damals seinesgleichen suchte und dessen Uebungen eher dem intimen Musizieren eines alten Collegium musicum glichen als den Proben eines modernen Chores. Noch heute darf man sicher sein, in den Wenigen, die noch „unterm alten Franz" im Chor mitgesungen haben, absolut sattelfeste Musiker von sicherem Geschmack zu finden. Gewiß war Franz oft überscharf in seinen musikalischen Urteilen, aber Entgleisungen des Geschmacks, Zugeständnisse an die liebe Menge kamen bei ihm niemals vor, das lehren allein schon seine Programme.

Des Meisters Arbeitsstätte in Halle a. S.

Diese Tätigkeit als Dirigent und Lehrer wird bei Franz meist gar nicht berührt und doch ist sie für die Beurteilung auch des schaffenden Künstlers in ihm unentbehrlich. Zu diesem rechnete er selbst auch seine Tätigkeit als Bearbeiter älterer Musik, namentlich Bachs und Händels, auf die er selbst größeren Wert gelegt hat als auf seine Lieder. Zumal mit der Wiedererweckung der Kunst Bachs wird sein Name unlöslich verknüpft bleiben. Werke, wie das Magnificat und so manche Kantate, haben von Halle aus ihren Siegeszug durch die Welt angetreten. Daß die dereinst namentlich von Franz selbst leidenschaftlich erörterte „Bearbeitungsfrage", deren Kern die stilreine Wiedergabe der sogen. Orgelstimme bildet, heutzutage n i c h t in seinem Sinne entschieden ist, vermag dem zündenden Idealismus, der seine ganze Arbeit für die alte Kunst kennzeichnet, keinen Eintrag zu tun und man mag ihm auch ruhig zugestehen, daß in ihrer Art die Franzschen Bearbeitungen von keinem seiner Nachfolger erreicht worden sind. Aber seine eigene hohe Wertschätzung dieser Arbeiten, namentlich im Vergleich zu den Liedern, vermag die Nachwelt nicht zu teilen. Für sie bleibt R. Franz nach wie vor der große Liederkomponist, dem es gelungen ist, der ganzen Gattung ungeahnte neue Ausblicke zu erschließen. Oft ist es, unter anderem auch von Schumann, dem im übrigen das Verdienst gebührt, Franz' Genie sofort erkannt zu haben, unserem Meister zum Vorwurfe gemacht worden, daß er über dem Liede alle andern Gattungen vergessen habe. Hat doch selbst H. Wolf, ebenfalls ein geborener Meister des Liedes, sich daneben noch in Instrumentalmusik und Oper versucht. Jene Beschränkung hängt aber mit Franz' ganzem Charakter zusammen.

Er fühlte, daß sich sein Talent voll nur bei der Hingabe an eine Dichtung entzündete und gewann daraus die Ueberzeugung, daß sich nur auf diesem Wege seine Kunst zu voller Wahrheit und Ursprünglichkeit entfalten könne. So war es die für Franz' ganzes Wesen bezeichnende rücksichtslose Ehrlichkeit gegen sich selbst, die ihn beim Liede festhielt. Hier wußte er, daß er eine Sendung zu erfüllen hatte und dieser Glaube, der ihn wahrhaftig nicht getrogen hat, ließ

ihn überhaupt nicht mehr auf den Gedanken kommen, auch einmal an anderen Türen anzuklopfen.

Es ist nicht eben leicht, die Eigentümlichkeiten des Franzschen Liedes in kurze Worte zu fassen. Rein äußerlich fällt die Bevorzugung der strophischen Form auf. Daß diese bei der modernen, auf dramatische Charakteristik gerichteten Liedkomposition nicht eben hoch in Gunst steht, verschlägt nichts angesichts der Tatsache, daß es sich hierbei um ein in Natur und Geschichte der ganzen Gattung wohl begründetes Prinzip handelt, das durch entgegengesetzte Strömungen wohl zeitweilig zurückgedrängt, aber niemals gänzlich erledigt werden kann. Es lautet: künstlerisch veredelte Volkstümlichkeit. Um dieses Ideal ist in der Geschichte des Liedes oft und mit wechselndem Erfolg gerungen worden und mehr als einmal hat es sich als das einzige Heilmittel gegen die Auswüchse der entgegengesetzten Richtung, der rein kunstmäßig-dramatischen, erwiesen, die unter gänzlicher Hintansetzung des Zusammenhangs zwischen Volks- und Kunstlied mitunter den ganzen Charakter des Liedes bedrohten. Zu Franz' Jugendzeit hatte jenes Ideal dank Vorkämpfern wie Schulz, Reichardt und Zelter einen vollständigen Sieg errungen, Löwe und Mendelssohn haben sich ihm gebeugt und selbst Schubert und Schumann sich in einem großen Teil ihrer Liederkunst zu ihm bekannt. Alle die norddeutschen Meister aber übertrifft Rob. Franz durch die Energie, mit der er jenes Prinzip aufgriff und aus ihm eine Liedkunst entwickelte, die bei aller Wahrung der uralten Form doch ihrem Geiste nach etwas durchaus Neues war. Sie vermied die Mängel, die den älteren Vertretern des volkstümlichen Liedes mitunter angehaftet hatten, Trockenheit und jenes sorglose Sichgehenlassen, das Volkstümlichkeit gerne mit Primitivität oder gar mit Trivialität verwechselt, und schloß dafür einen Bund zwischen Volkstümlichkeit und höherer Kunst, der bis auf heute vorbildlich sein kann und Franz' Kunst denn auch wirklich allen gegnerischen Strömungen zum Trotz vor dem Altern bewahrt hat. Unter den Mitteln, deren er sich bedient, pflegen in erster Linie die Spuren der älteren Kunst genannt zu werden, die auch in den Liedern zum Vorschein kommen. Gewiß Franz' Klavierstil ist ohne Bach undenkbar, ebenso wie so manche Eigentümlichkeit seiner Harmonik; anderes, wie die zahlreichen Reminiszenzen an die Kirchentonarten, geht sogar noch in weit ältere Zeiten zurück. Aber diese Züge sind nicht die Hauptsache, wie es denn niemand einfallen wird, Franz als archaisierenden Meister zu bezeichnen. Die eigentliche Größe des Franzschen Liedes liegt vielmehr in dem fabelhaften Reichtum an kleinen Einzelheiten melodischer und namentlich harmonischer Natur, womit der Meister diese so einfach scheinenden Lieder immer wieder in das Gebiet höchster Kunst zu heben versteht. Sie sind in ihrer funkelnden Originalität durchaus Franzscher Besitz und echt Franzisch ist auch die straffe Zucht, mit der alle diese bunten Gestalten in den Dienst des Gedichtes gezwungen werden: Selbstherrlichkeiten der Musik kennt er so wenig wie Zugeständnisse an den Modegeschmack. Ja selbst dramatischen Zügen, wie sie da und dort schon bei Schubert hervortreten, geht er ängstlich aus dem Wege.

Diese Hingabe an die Dichtung war bei Franz so stark, daß er auch den Anteil des Instruments vor Eintritt der Singstimme und nach Abschluß des Gesangspartes auf das Allernotwendigste beschränkte. Auch hierin war er ein echter Abkömmling der Berliner, wenn er natürlich auch an der Dürftigkeit ihrer Klavierbegleitungen keinen Anteil mehr hat. Aber das Klavier den Gehalt des Liedes am Schlusse selbständig weiterspinnen zu lassen, wie das Schubert und vor allem Schumann getan haben, erschien ihm nicht nur überflüssig, sondern geradezu stilwidrig. Die kurz angebundenen, oft fast abrupt wirkenden Schlüsse sind deshalb für seine Kunst besonders charakteristisch geworden.

Die Art aber, wie Franz innerhalb dieser selbstgesteckten Grenzen seine Dichtungen musikalisch wiedergibt, verrät nicht bloß ein Talent, sondern auch einen Charakter ersten Ranges. Gewiß kann er sich an Universalität nicht mit Schubert, an feinem literarischem Geschmack nicht mit J. Brahms messen. Aber die Fähigkeit, in die Seele einer Dichtung einzudringen, eine bestimmte Situation und Stimmung so plastisch wiederzugeben, daß der Hörer sofort im Innersten gepackt wird, war ihm gegeben wie wenig anderen. Die Franzschen Lieder tragen in ihrer überwiegenden Mehrzahl Charakterköpfe, die man nicht so leicht wieder vergißt. Gleich allen Liedererzeugnissen ihrer Zeit bekennen auch sie sich allein schon durch ihre scharf ausgeprägte Subjektivität als Abkömmlinge des romantischen Geistes. Aber sie sind zugleich frei von den Mängeln der ganzen Bewegung, von zerflatternder Phantastik und weichlicher Empfindsamkeit. Sie bezeugen es deutlich, daß die Romantik auch ihre starken Seiten hatte. Der Stern von Robert Franz' Genius strahlt am hellsten, wenn schwere Gewitterwolken am Himmel dahinziehen, starke Leidenschaften das Gemüt im Innersten aufwühlen oder tiefe Schwermut ihre Schwingen ausbreitet. Das ist das Gebiet, auf dem seine zu vulkanischen Ausbrüchen neigende Künstlernatur ihre reifsten Früchte erntet, in den lichteren Reihen harmloser oder auch fortreißender Fröhlichkeit, in denen Schubert und Schumann regierten, war sie weit weniger zu Hause. Dieser mächtige, tiefe Ernst seiner Kunst, der in grellem Gegensatz steht zu der lässigen, rührseligen Art so manches Epigonen von Franz Schubert, hat es verursacht, daß sie, zumal in Süddeutschland, nur langsam populär geworden ist.

Heute, in den schweren Stürmen der Gegenwart, mag sie uns näher treten denn je. Denn sie schlägt eine Saite an, die in unserem ganzen Volke bis zum Geringsten herab nachzittert. Wohl ist auch unser Geschlecht in die leidige Neigung langer Friedensjahre, die idealen Güter unseres Volkes als bloße Zierat unseres materiellen Daseins zu betrachten, über Gebühr verstrickt worden. Jetzt aber, wo es hart auf hart geht, sind auch wir dessen wieder inne geworden, daß die Tonkunst, wie dies seit alters der Fall war, und besonders das Lied dem Deutschen nicht bloß eine angenehme Würze des Lebens, sondern innerste Herzenssache ist. Unter den geistigen Bannerträgern, die unseren tapferen Truppen voranziehen, stehen in vorderster Reihe auch unsere großen Tonmeister. Es hat seinen guten Grund, wenn unsere Feinde gerade sie uns mit komischem Bemühen der Reihe nach absprechen wollen. Gehören sie doch in erster Linie zu den Mehrern unserer nationalen Größe. Robert Franz aber unter die Romanen oder Slawen zu versetzen, dürfte selbst dem phantasievollsten Franzosen nicht gelingen, er bleibt in seiner wuchtigen Mannhaftigkeit und seiner allen Winkelzügen fremden Wahrhaftigkeit nach wie vor ein germanischer Barbar.

Sein Jubiläum wird sich weit stiller vollziehen, als es bei den ähnlichen Feiern der letzten Jahre der Fall war, nicht allein wegen des Krieges, sondern vor allem auch wegen des ganzen Charakters seiner Kunst, der den bei derartigen lärmenden Festen beteiligten „Interessenten" so gar keine „dankbaren" Anknüpfungspunkte darbietet. Aber man kann schließlich das Dichterwort: „Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt" auch anders in die Tat umsetzen als durch solche geräuschvollen Veranstaltungen, bei denen erfahrungsgemäß das Reklamebedürfnis der Beteiligten mehr auf seine Rechnung kommt als die Kunst des Gefeierten. Franz' intime Kunst gehört überhaupt nicht in die Konzertsäle, sondern ins Haus, hier allein ist sie imstande, ihre ganze originale Größe zur Entfaltung zu bringen und die ethische Macht zu offenbaren, auf die ihr Schöpfer selbst so großen Wert gelegt hat.

Die Uraufführung des „Tristan"

am 10. Juni 1865 im Königl. Hoftheater zu München.

Von LUDWIG ROLL (München).

Am 10. Juni waren es 50 Jahre, daß die erste Aufführung des „Tristan" in München stattgefunden hat; es wird dies ein ewig denkwürdiger Tag in der Geschichte der Musik, insbesondere der Wagnerschen Musik, bleiben, zugleich auch ein Ruhmestag für das Münchener Hof- und Nationaltheater.

Richard Wagner schrieb den „Tristan" während seines Exils in den Jahren 1857—1859, teils in Luzern, teils in Venedig. Wer die Briefe Wagners an *Mathilde Wesendonck* [1] kennt, der weiß, wie er seine ganze große Liebe zu dieser edlen Frau in die Dichtung hineingewebt hat.

Nachdem das Werk vollendet war, galt es, für seine Aufführung eine Bühne und für die Darstellung die Künstler zu finden. Ueber die Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden waren, berichtet Wagner selbst in einem vom 18. April 1865 datierten Briefe an seinen Freund *Uhl*, den Redakteur des „Wiener Botschafter". Diesem sehr ausführlichen Schreiben, das Prof. *Röckl* in seinem Buche „Ludwig II. und Richard Wagner" [2] abgedruckt hat, seien folgende Tatsachen entnommen:

Zuerst hoffte der Meister auf *Karlsruhe*, wo ihm der Großherzog und der Intendant *Eduard Devrient* alle Mittel zur Verfügung gestellt hatten. Doch gelang es den Bemühungen des Großherzogs nicht, Wagner die Rückkehr nach Deutschland zu erwirken. Wagner bedauerte dies um so mehr, weil er in Karlsruhe den Sänger getroffen hätte, der nach seiner Ansicht allein berufen gewesen wäre, die Hauptrolle des Werkes zu verkörpern: *Ludwig Schnorr von Carolsfeld*. Wagner siedelte im Herbst 1859 nach *Paris* über. Dorthin wollte er eine Musteroperngesellschaft berufen, um seine Werke aufführen zu lassen. Doch der Skandal, der sich bei der Aufführung des „Tannhäuser" ereignete, mußte ihn darüber

[1] *„Richard Wagner an Mathilde Wesendonck"* (Berlin 1904).

[2] *„Ludwig II. und Richard Wagner"* von *Seb. Röckl* (München 1913).

belehren, daß eine Aufführung des „Tristan" in Paris eine Unmöglichkeit sein würde. Nun begab sich Wagner nach *Wien*, wo sein „Lohengrin" äußerst erfolgreich aufgeführt wurde. Hier sollten im Herbst 1861 auch die Proben zum „Tristan" beginnen. Aber jetzt setzten Schwierigkeiten mit den Künstlern ein. Der beliebte Tenor *Ander* war dem „Tristan" nicht gewachsen; eine andauernde Stimmkrankheit hinderte ihn den ganzen Winter über am Auftreten, und so mußte das Unternehmen zunächst verschoben werden. Die Wiener Presse hatte nichts Eifrigeres zu tun, als nachzuweisen, daß Wagners Werk überhaupt „unaufführbar" sei, und dies wurde nun die Losung für ganz Deutschland.

Dresden durfte zwar Wagner jetzt wieder betreten, aber die Haltung des Dresdener Intendanten ließ erkennen, daß man nicht geneigt sei, sich mit seinen Werken zu befassen, und der Generalintendant der kgl. preußischen Hoftheater in *Berlin* lehnte Wagners Besuch rundweg ab. „So war denn" — heißt es in dem Briefe an Uhl — „mein Tristan und Isolde zur Fabel geworden. Ich ward hie und da freundlich behandelt: man lobte Tannhäuser und Lohengrin, im übrigen schien es mit mir aus zu sein." Das Schicksal hatte es aber anders beschlossen. Als sich alle von Wagner abwendeten, schlug um so höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale seiner Kunst: König *Ludwig II.* von Bayern kündigte dem Meister die Erfüllung seiner Wünsche an und stellte ihm seine Künstler zur Verfügung.

Ueber die Vorgeschichte der Münchener Erstaufführung des „Tristan" enthält das bereits erwähnte Buch von *Röckl* reiches Material. Die Proben begannen am 5. April, zunächst im Parterreraum in Wagners Villa (in der Briennerstraße). Dies war wohl die idealste, glücklichste Zeit des Meisters. „In wonniger, nie gekannter behaglicher Ruhe, umgeben von den selbstlosesten Freunden und Künstlern, unter dem Schutze des in bezaubernder Anmut und Wärme für mich und meine Schöpfungen begeisterten jungen Königs, gestaltete sich ein künstlerisches Zusammenleben und Wirken, wie es in seiner Art wohl einzig dasteht." (Wagner an Schnorr von Carolsfeld.) Man sah es Wagner an seinen glücklichen Mienen an, wie wohl es ihm bei diesen Proben war. Die Beteiligten konnten in ihren Briefen die Liebenswürdigkeit und gute Laune des Meisters nicht genug rühmen.

Vom 10. April an war jeden Vormittag im Residenztheater Orchesterprobe, jeden Abend bei Wagner Klavierprobe. Am 18. April begannen die Bühnenproben. *Bülow* saß am Dirigentenpult. Der bekannte Kunstschriftsteller *Fr. Pecht*[1] schrieb von Wagner: „Es gibt nichts Interessanteres, als ihn eine Probe leiten zu sehen; da gleicht der kleine Mann mit dem mächtigen Kopf, langen Leib und kurzen Beinen einem feuerspeienden Vulkan, alles mit sich fortreißend."

Bei der Probe am 2. Mai ereignete sich ein Vorfall, der das Münchener Publikum sehr gegen Bülow und Wagner aufbrachte. Die „Münchener Neuesten Nachrichten" berichteten, Bülow habe bei der Probe die Erweiterung des Orchesters verlangt und auf den Einwand des Maschinenmeisters, daß dann 30 Sperrsitze geopfert werden müßten, erwidert: „Was liegt daran, wenn 30 Schweinehunde weniger hereingehen!" Bülow schickte dem Blatte eine Erklärung, daß er sich wohl eines Ausdruckes bedient habe, den er nicht anstehe, als höchst unparlamentarisch zu bezeichnen; eine Verunglimpfung des Münchener Publikums sei jedoch nicht beabsichtigt gewesen. Trotzdem mußte der Künstler die heftigsten Angriffe über sich ergehen lassen, und auch Wagner bekam seinen Teil dabei ab.

Die Generalprobe, der 21 anstrengende Orchesterproben vorangegangen waren, wurde im Hoftheater am 11. Mai vor etwa 600 geladenen Gästen abgehalten; sie dauerte von 10 Uhr vormittags bis 3¼ Uhr nachmittags. Vor Beginn des Vorspieles erschien Wagner am Proszenium der Bühne und hielt mit bewegter Stimme eine längere Ansprache, die wir hier nur kurz skizzieren können.

Er drückte sein Bedauern aus, daß er diesmal nicht wie im Dezember beim „Fliegenden Holländer" die Aufführung selbst leiten könne, da ihm dies die Rücksicht auf seinen leidenden Zustand verbiete. Er sei überhaupt nicht mehr nötig, so sehr sei sein Werk in allen Beteiligten aufgegangen. „Das Schönste ist erreicht: der Künstler darf über seinem Kunstwerk vergessen werden!" Und mit Bezug auf Bülow fügte er bei: „Möge auch seine Person über seine Leistung vergessen werden!" Also ein Wort zum Frieden! Dann gedachte der Meister der bevorstehenden öffentlichen Aufführungen: „Ich hege keine Bangigkeit vor dieser Berührung mit dem Publikum. Das deutsche Publikum war es, welches mich gegen die sonderbarsten Anfeindungen der Parteien überall aufrecht erhielt.... Dem gifterfüllten Herzen, das etwa unserem Werke nahen sollte, reichen wir den Liebestrank. An Ihnen ist es, diesen Liebeszauber auszuüben; ich lege sein Werk in Ihre Hand."

Auch *Bülow* richtete an das Orchester einige Worte, Worte der Bewunderung für die Leistungen der Künstler; „die Erinnerung an das gemeinsame Wirken", sagte er zum Schlusse, „wird ewig frisch und freudig in meinem Gedächtnisse leben und zu den reinsten und schönsten Erinnerungen meiner künstlerischen Laufbahn zählen."

Bald nach Beginn der Probe erschien König *Ludwig*, der bis zum Schlusse anwesend blieb und lebhaft Beifall spendete. Der Komponist wurde nach jedem Akt gerufen, zeigte sich aber nicht; er hatte sich in eine Loge zurückgezogen. Das *Schnorrsche* Ehepaar folgte am Schlusse dem Hervorruf.

Am 15. Mai sollte die erste Aufführung stattfinden, welche seit Wochen alle Gemüter in Spannung hielt. Noch am Morgen des Aufführungstages schickte König Ludwig an Wagner einen Brief, in welchem er in der Sprache des „Tristan" seiner Freude und Sehnsucht, das Werk zu hören, Ausdruck verlieh. Der Anfang des Briefes lautete:

„Wonnevoller Tag! — Tristan! Wie freue ich mich auf den Abend. Käme er doch bald! Wann weicht der Tag der Nacht? Wann löscht die Fackel aus, wann wird es Nacht im Haus? — Heute, heute, wie zu fassen! — Warum mich loben und preisen? Er vollbrachte die Tat! ER ist das Wunder der Welt! Was bin ich ohne ihn?" Und der Schluß lautete: „Dir geboren, Dir erkoren! Dies mein Beruf! Ich grüße Ihre Freunde, sie sind die meinigen!"

Die Freunde Wagners waren auch, dessen Einladung Folge leistend, in großer Zahl herbeigeeilt, um dem künstlerischen Ereignis beizuwohnen; es seien, um nur einige anzuführen, genannt: *Klindworth* (London), *Porges* (Prag), *Gasperini* (Paris), *Richard Pohl* (Baden-Baden), *Eduard Lassen* (Weimar), *Alexander Ritter* (Würzburg) u. v. a.

Freunde und Feinde der „Zukunftsmusik" warteten in ungeduldiger Neugierde, bis sich um ½6 Uhr die Pforten des Theaters öffnen würden. Da wurde plötzlich ein Zettel angeschlagen, daß infolge eingetretener Heiserkeit der Frau Schnorr von Carolsfeld (Isolde) die Vorstellung nicht stattfinden könne. Welche Enttäuschung! Alle möglichen Gerüchte über den wahren Grund der Absage durchschwirrten die Stadt: Wagner sei wegen Wechselschulden verhaftet worden — die Hofmusiker hätten gestreikt — Frau Schnorr sei den Anstrengungen der Rolle erlegen — auf Bülow, den Urheber der „Schweinehunde", sei ein Attentat beabsichtigt u. a. m. In Wirklichkeit hatte es mit der Erkrankung der Sängerin seine Richtigkeit; Frau Schnorr hatte ein Dampfbad genommen und sich hernach eine heftige Erkältung zugezogen.

Die auswärtigen Gäste blieben in München, da zu hoffen war, daß die Aufführung bald werde stattfinden können. Für Wagners Freunde war am Vormittag der Sammelpunkt bei *Bülow*, der freigebig von seinen musikalischen Schätzen mitteilte, am Nachmittag bei *Wagner* in dessen Villa. Am 17. Mai wurde dort die ganze Gesellschaft vom Hofphotographen *Albert* in einem Gruppenbild aufgenommen, und am 26. Mai ein gemeinsamer Ausflug an den Starnberger See unternommen.

Isoldens Erkältung verschlimmerte sich aber immer mehr, und die Aufführung mußte um Wochen verschoben werden. Erst eine Kur in Reichenhall brachte die ersehnte Besserung. Am 5. Juni kehrte die Künstlerin gesund zurück, am 6., 7. und 8. Juni wurde wieder geprobt, und endlich, am 10. Juni, konnte die Aufführung glücklich vonstatten gehen. Der Theaterzettel verkündete:

Kgl. Hof- und Nationaltheater.

Samstag, den 10. Juni 1865.

Außer Abonnement. — Zum ersten Male:

Tristan und Isolde von Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Zottmayer
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld
Kurwenal	Herr Mitterwurzer[1]
Melot	Herr Heinrich
Brangäne	Frl. Deinet[2]
Ein Hirte	Herr Simons
Ein Steuermann . . .	Herr Hartmann

Regie: Herr Sigl.

Das Haus war ausverkauft. In den Logen sah man Prinzen und Prinzessinnen, und kurz vor 6 Uhr begrüßten rauschende Fanfaren und Hochrufe den jugendlichen König. Sofort trat Bülow an das Dirigentenpult und gab das Zeichen zum Beginn. Schon nach dem ersten Akt wurde das Schnorrsche Künstlerpaar lebhaft gerufen, doch setzte auch bereits Zischen ein. Nach dem zweiten Akt war der Beifall einmütig, aber am Schlusse der Vorstellung erhob sich ein heftiger Streit der Freunde und Gegner. Der König war in seiner Loge aufgestanden und klatschte lebhaft Beifall. Als sich endlich

[1] Fr. Pecht: „Aus meiner Zeit." Bd. II. S. 141.

[1] Mitterwurzer war neben Schnorr der einzige Gast, der bei der Aufführung mitgewirkt hat; auch er kam vom Dresdener Hoftheater.

[2] Jetzige Frau *Possart*.

Wagner mit den Künstlern zeigte, begrüßte ihn ein Beifallssturm der Freunde, aber auch erneutes Zischen der Gegner, bis schließlich der eiserne Vorhang dem Kampfe ein Ende machte.

Ebenso geteilt in ihren Anschauungen wie die Zuhörer waren auch die Urteile der Presse. *Schnorr* berichtete an seine Mutter: „Wohl über keine theatralische Vorstellung ist so viel Blödsinn geschrieben worden, wie über ‚Tristan und Isolde'. Es ist zum Teufel holen — diese nichtswürdigen Berichte! Ich habe etwa 8—10 gelesen und in keinem auch nur annähernd den Beweis gefunden, daß der Schreiber die Dichtung gelesen, geschweige denn verstanden habe." Namentlich waren es gegnerische Blätter, die aus politischen Gründen Wagner und sein Werk in abfälliger Weise beurteilten.

König *Ludwig* war von der Aufführung hingerissen. In grenzenloser Begeisterung dankte er dem Künstler in einem Handschreiben, in dem es — wieder im Stile des „Tristan" — u. a. heißt: „Ich bin begeistert, ergriffen. Entbrenne in Sehnsucht nach wiederholter Aufführung.

Dies wunderhehre Werk,
Das uns Dein Geist erschuf!

Wer dürft' es sehen, wer erkennen, ohne sich selig zu preisen? Das so herrlich, hold, erhaben mir die Seele mußte laben! Heil seinem Schöpfer, Anbetung ihm!"

Auch dem Schnorrschen Künstlerpaar drückte der König in einem Handschreiben, das von kostbaren Geschenken begleitet war, Dank und Anerkennung aus.

Noch d r e i Aufführungen des „Tristan" fanden in den folgenden Wochen statt: am 13. und 19. Juni und 1. Juli — alle von steigendem Erfolge begleitet. Dann aber mußte eine jahrelange Pause in den Aufführungen des „Tristan" eintreten, denn *Ludwig Schnorr*, der herrliche Künstler, starb auf der Höhe seines Ruhmes am 21. Juli desselben Jahres. Richard Wagner hat ihm in seinen „Gesammelten Schriften" [1] ein ehrendes Denkmal gesetzt. Auch diese Zeilen mögen der Erinnerung an den großen Künstler, dessen 50. Todestag sich demnächst jährt, gewidmet sein.

Erst 1869, als das andere große Münchener Künstlerpaar: *Heinrich* und *Therese Vogl*, die Hauptrollen des „Tristan" sich zu eigen gemacht hatte, konnten die Vorstellungen des Werkes wieder aufgenommen werden, und mehr als 10 Jahre hindurch blieben diese beiden Künstler die einzigen Darsteller der Heldengestalten Tristan und Isolde.



Kritische Rundschau

Konstanz. Das Musikleben des letzten Winters stand im Zeichen der Wohltätigkeit. Den Reigen eröffnete Mus.-Dir. Karl Bienert mit einem Konzerte, in dem Opernsänger Felix Fleischer mit prächtiger Stimme die Ansprache Hans Sachs' und Lieder von Strauß und H. Wolf sang, und Bienert mit Mozartschen Klavierwerken erfreute. — Es folgten zwei Kammermusikabende. Im ersten hörten wir Frl. Eugster-Zürich mit schöner Altstimme Lieder von Brahms und Schubert, sowie die Arie aus der Pfingst-Kantate von Bach singen. Konzertmeister Zoll und Karl Bienert spielten die F dur-Sonate von Grieg und die Kreuzer-Sonate von Beethoven; künstlerisch reife Gaben. — Das zweite Kammermusik-Konzert brachte Lieder von H. Wolf, Thuille und Strauß und die Brautlieder von Cornelius, die von Frau Annette Bienert-Boserup mit wohlgeschulter Stimme vorgetragen wurden. Bienert gab der Sonate op. 110 von Beethoven eine ergreifende poesievolle Wiedergabe. — Auch im Stadttheater fand ein größeres Wohltätigkeitskonzert statt. Das Orchester (Stadt- und Militärkapelle) begleitete zwei Arien (Ah Perfido und Il Re pastore), mit denen uns Frau Bienert-Boserup erfreute, und das Mozart-A dur-Violinkonzert, von Herrn Konzertmeister Zoll gespielt. Die vereinigten Männerchöre sangen u. a. ein für Chor und Orchester komponiertes Gebet (Text von Körner) von Karl Bienert, das wohlverdienten Beifall fand. — Auch die Bismarck-Feier Ende März fand ihren musikalischen Rahmen. — Einen großen Genuß bot das Konzert Bosetti-Szigeti. Das reichhaltige Programm fand eine so ausgezeichnete Wiedergabe, daß das Publikum entzückt war. — Als Wagnis im gewissen Sinn stellte sich der Liederabend einer jungen Konstanzer Sängerin, Fräulein Riedel Bosch, dar. Frl. Bosch, im Besitz einer schönen Altstimme, sang Lieder von Schubert, Schumann, Hegar, Schöck und Beines, und, wenn auch nicht allem gewachsen, ließ sie doch viel Gutes für die Zukunft erhoffen. — In einem Wagner-Abend sang Max Kraus Bruchstücke aus den Musikdramen und Alex. Dillmann spielte in bekannter hinreißender Art s e i n e Wagner-Partituren. — Es wehten schon Mailüfte, als der Bodan zu seinem großen Wohltätigkeitskonzert einlud. In jetziger Zeit in einer kleineren Stadt ein Chorwerk angemessen aufzuführen, ist ein schwieriges Unternehmen. Doch es gelang! und Glucks *Orpheus* in Konzert-Bearbeitung fand eine ausgezeichnete Wiedergabe. Karl Bienert hatte nach Ueberwindung der verschiedensten Hindernisse für eine gute Besetzung der Solopartien sowie des Chores und Orchesters gesorgt. Frau Mina Weidele-Zürich sang den Orpheus in tiefergreifender Weise. Frau Bienert-Boserup lieh der Eurydice ihre reichen Stimmittel. Als Amor trat eine junge Münchnerin zum ersten Male an die Oeffentlichkeit, Frl. Karl, die durch frische Stimme und anmutigen Vortrag entzückte, der der guten Schule von Felix v. Kraus Ehre machte. Bei der Wiederholung des Konzertes sang Frl. Eugster-Zürich den Orpheus. Ihre schöne Altstimme wurde der anspruchsvollen Aufgabe gerecht und erntete reichen Beifall. Ein besonderes Lob gebührt Orchester und Chor. Unter der sicheren Leitung von Musikdirektor Bienert kamen die Schönheiten der Gluckschen Partitur voll zur Geltung. Einleitung, Furientanz und Ballett-Szenen wurden vom Orchester prächtig wiedergegeben. Die Chöre sangen rein und sicher, die jeweilige Stimmung scharf und tonschön widerspiegelnd. Das Werk fand verständnisvolle Zuhörer, die durch kurz vorher erschienene Aufsätze über Glucks Schaffen aus der Feder Bienerts in das Werk eingeführt worden waren. Musikdirektor Bienert gebührt vor allem Lob und Dank, daß er uns das Werk in solch schöner Weise vermittelt hat.



KUNST UND KÜNSTLER

— Der kürzlich verstorbene Dr. *Georg Heeger*, Rektor des Realgymnasiums in Würzburg, hat sich um die Pflege der Ueberlieferung volkstümlicher Poesie in seiner pfälzischen Heimat große Verdienste erworben. Selbst ein tüchtiger Sänger zur Laute, sammelte er mit *Wüst* Pfälzer Volkslieder in zwei Bänden (1910).

— In Frankreich ist der bisherige erste Korrepetitor der Weimarischen Hofoper, *Greschler*, den Heldentod gestorben.

— In Sondershausen starb 52jährig der Konzertmeister der Hofkapelle und Lehrer am fürstlichen Konservatorium, *Georg Woerl*.

— Kapellmeister *Franz Horak*, der ehemalige Leiter des Theaters am Gärtnerplatz in München, ist im Alter von 67 Jahren gestorben.

— In Berlin ist der Musikschriftsteller und Lehrer am Sternschen Konservatorium *J. C. Lusztig* im 57. Jahre gestorben. Er war früher Offizier der österreichisch-ungarischen Armee und nahm als Hauptmann seinen Abschied, um seinen musikalischen Neigungen zu folgen. In Berlin erwarb sich Lusztig, der Musikreferent der „B. Z. am Mittag" wurde, durch die Sicherheit seines Urteils einen guten Namen. Auch in der Militärliteratur ist er als Schriftsteller über strategische und taktische Fragen bekannt geworden.

— Im April starb in Darmstadt *Peter Dern*, ein als Lehrer und vielseitiger Musiker bekannter Künstler.

— Am 18. April ist in Amsterdam der ausgezeichnete Geiger und Viola d'amore - Spieler Dr. *Niel Vogel* im Alter von 40 Jahren plötzlich gestorben. Mit ihm ist ein ganz vorzüglicher, feinsinniger Musiker und wohl der beste Viola d'amore-Spieler Europas zu Grabe getragen worden. Er trieb von Jugend auf Musik, war vorübergehend Rechtsanwalt und widmete sich dann dem Studium der Viola d'amore, für die er sich auf den großen Bibliotheken Europas einen reichen Schatz des Besten aus der vorhandenen Literatur zusammenstellte. Vogel war in Deutschland ein gern gesehener Gast, der in vielen Städten sich mit Erfolg hören ließ. Regelmäßig nahm er auch als Mitwirkender an den Musikfesten des Bach-Vereins teil. Auch als Geigenbauer zeigte er hervorragende Begabung.

— In Riga ist *Karl Friedrich von Glasenapp* gestorben. Seine sechsbändige Arbeit über das Leben Richard Wagners ist die erste umfassende Darstellung des gesamten Schaffens und Lebens des Meisters. Weiter hat Glasenapp eine Wagner-Enzyklopädie und Beiträge für die „Bayreuther Blätter" geschrieben. Er war Balte und am 21. September 1847 zu Riga geboren. In Dorpat studierte er vergleichende Sprachwissenschaft und Philologie und bekleidete sodann bis zu seinem Ableben die Stelle eines Dozenten der deutschen Literatur und Sprache am Polytechnikum seiner Vaterstadt Riga.

— Der geschätzte Berliner Musikpädagoge *Richard J. Eichberg* vollendete sein 60. Lebensjahr. Eichberg hat sich besondere Verdienste durch sein eifriges Eintreten für die soziale und wirtschaftliche Besserstellung der deutschen Ton-

[1] Band 8: „Erinnerungen an Ludwig Schnorr."

künstler erworben. Auch als Komponist und Schriftsteller ist er mit Ehren hervorgetreten.

— Die Organistenstelle an der Marktkirche zu Halle, die im 18. Jahrhundert Johann Sebastian Bachs Sohn, Friedemann Bach, innehatte, kommt zur Neubesetzung, da der Königl. Musikdirektor *Karl Zehler* aus Altersrücksichten vom Amt zurücktritt. Zehler hat sich als Organist und als Komponist bekannt gemacht.

— Kapellmeister *Alfred Hertz* hat sich nach 13jähriger Tätigkeit als Dirigent der deutschen Opern an der Metropolitan-Oper in New York von dieser Bühne zurückgezogen. Sein Nachfolger ist *Artur Bodansky* aus Mannheim.

— Zum Intendanten des Hoftheaters in *Altenburg* ist der ehemalige Direktor des Stadttheaters in Königsberg *Berg-Ehlert* gewählt worden.

— *Adolf Lußmann* von der Wiener Volksoper ist an die Dresdner Hofoper als erster Held verpflichtet worden.

— Dem Stuttgarter Hofopernsänger *Rudolf Ritter*, der sich als Hauptmann auf dem nordöstlichen Kriegsschauplatz befindet, wurde vom Könige von Württemberg das Ritterkreuz 1. Klasse des Friedrichsordens mit den Schwertern verliehen.

— *Oskar Fried* wird in Stockholm mit dem Orchester der Kgl. Oper im nächsten Winter eine Reihe deutscher Konzerte geben, in denen Frau *Cahier* und *John Forsell* singen werden.

— *Paul Scheinpflug*, der, vom Blüthner-Orchester als erster Kapellmeister verpflichtet, bei Beginn des Krieges in Riga verhaftet wurde, so daß er seine Stellung nicht antreten konnte, ist nach zehnmonatiger Kriegsgefangenschaft aus Rußland entflohen und in Berlin eingetroffen.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Bei einem Kirchenkonzerte im *Merseburger* Dome kam die Kantate „Macht hoch die Tür" von *Julius Weismann* erfolgreich zur Uraufführung.

— Bei einem Konzerte in *Baden-Baden* gelangte das Vorspiel zu Siegfr. Wagners Bühnenwerk „Der Friedensengel" zur Uraufführung.

— In einem vaterländischen Konzerte des Kurorchesters und des „Männerchors der Sänger-Vereinigung Wiesbadens" gelangten u. a. zwei Werke *Guido von Gillhausens*, eines zu Anfang des Krieges schwer verwundeten Offiziers, zur Erstaufführung: ein von *Geiße-Winkel* gesungenes „Deutsches Trutzlied" und „Die deutsche Veste, ein ehern Vorspiel für Männerchor, Orchester und Orgel". Von Kapellmeister *Weisbach* geleitet, fand das großangelegte, sich auf Wagners Kaisermarsch, das Luther-Lied und Haydns Kaiserhymne stützende, trefflich instrumentierte Werk lebhaften Beifall.

— Im Theater am Gärtnerplatz in *München* hatte die Operette „Die schöne Schwedin" von Brammer und Grünwald, Musik von *Robert Winterberg*, nur einen schwachen Erfolg.

— *James Rothsteins* „Doppelkonzert für Violine und Violoncello" kam zusammen mit dem Vorspiele zu seiner Oper „Jasmin" und neuen Gesängen für eine Baßstimme durch das Philharmonische Orchester in der Philharmonie zu Berlin zur ersten Aufführung.

— Im *Dresdner Opernhause* hatte *Wolf-Ferraris* „Susannens Geheimnis" bei der Erstaufführung einen großen Erfolg. Danach ging neu einstudiert der „Barbier von Bagdad" von *Peter Cornelius*, der auch in *Stuttgart* wieder in den Spielplan des Hoftheaters aufgenommen wurde, in Szene. In *Frankfurt* wird die Neuaufführung von Haydns „Apotheker" beabsichtigt, der eine Stelle neben Mozarts köstlichem „Bastien und Bastienne" finden soll. In *Mainz* fand *K. v. Dittersdorfs* lustiger „Doktor und Apotheker" Beifall.

— *„Der Widerspenstigen Zähmung"* von *Hermann Götz* ist nach langer Pause wieder in den Spielplan des Mannheimer Hoftheaters aufgenommen worden. Das Werk hatte, von *Bodansky* liebevoll geleitet, einen guten Erfolg.

— Am 9. April fand die erste dänische Aufführung des *„Parsifal"* in der Königl. Oper in *Kopenhagen* statt.

— Die vier Bet- und Bußlieder von *E. N. v. Reznicek*, die bei ihrer Erstaufführung in Berlin großen Anklang fanden, sind auch in Holland mit Erfolg gesungen worden.

— Der Aufführung von *Goethes* „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen" im Deutschen Theater zu Berlin ist das Original zugrunde gelegt worden, wie es 1778 im Schlosse Ettersburg bei Weimar zur Aufführung gelangte. Die Musik zu diesem Werke stammt von der Herzogin *Anna Amalie*. Das „Marmottenlied" wurde nach der Weise *Beethovens* gesungen.

— Die einaktige Oper „Finale" von dem unlängst verstorbenen badischen Dichter *Albert Geiger* mit Musik von *Alfred Lorentz*, die seinerzeit als Uraufführung über die Grazer Bühne ging, hat kürzlich im Karlsruher Hoftheater ihre erste reichsdeutsche Aufführung unter der Leitung des Komponisten mit starkem Erfolg erlebt. Die Musik läßt eine ausgesprochene Eigenart des Stils vermissen, besticht aber durch die glänzende Behandlung des Orchesters, in der sich Lorentz als ein Meister zeigt. *Sch.*

Vermischte Nachrichten.

— Ein staatliches *„Forschungsinstitut für Musikwissenschaft"*, das „lediglich der wissenschaftlichen Forschung, nicht akademischen Lehrzwecken" dienen soll, hat die sächsische Regierung auf Grund eines von *H. Hinrichsen* (Edition Peters in Leipzig) gestifteten Kapitals in *Leipzig* ins Leben gerufen und dem musikwissenschaftlichen Institute unter *Hugo Riemann* angegliedert.

— Vor kurzem sind die neuen Räume der Handschriften- und Musikalien-Abteilung der *Königl. Hof- und Staats-Bibliothek in München* eröffnet worden. Die Musikabteilung, deren Umgestaltung nach langjährigen mühevollen Vorarbeiten nunmehr vollendet worden ist, schließt sich unmittelbar an die Handschriften-Abteilung an. Sie gliedert sich in die Gruppen: Musikhandschriften, Gedruckte Musikalien und Musiktheorie. Wer je auf der Münchner Bibliothek gearbeitet hat, kennt ihren hervorragenden Wert an Handschriften (Lassus, Bernabei, Kerl u. a., Buxheimer Orgelbuch usw.), an gedruckten Werken und musikwissenschaftlichen Arbeiten. Eine Kriegsmusik-Sammlung vereinigt zahlreiche Schöpfungen der sturmbewegten Gegenwart.

— *W. Schirmer*, Direktor des *Erfurter Stadttheaters*, hat die nach Kriegsausbruch vorgenommenen Gehaltsverkürzungen sämtlicher Mitglieder rückgängig gemacht und jedem Mitgliede die Gesamtsumme, um die das vertragliche Einkommen gekürzt worden war, nachgezahlt. Das gleiche wird vom Stadttheater zu *Breslau* gemeldet, wo die Regelung der Frage freilich noch von der (nicht zu bezweifelnden) Zustimmung der Stadtverordneten abhängt.

— *K. Goepfart* wendet sich in der D. I.-Ztg. gegen die in der gleichen Zeitschrift erschienenen Ausführungen Dr. *M. Großmanns* über den „Altgrund", die von Goepfart eingeführte Grundierung für Streichinstrumente. Der Kernpunkt des Streitens (wann wird es enden?) ist der: jedes nicht auf weichen Grund, sondern unmittelbar aufs weiße Holz lackierte Instrument erleidet Klangschaden, ob es abgestimmt ist oder nicht. Da gilt es also zunächst Abhilfe zu schaffen. Goepfart sieht diese in seinem „Altgrunde". Nun wird wohl Dr. Großmann wieder das Wort nehmen.

* * *

Aus den Musiker-Verbänden.

— Der *„Berliner Tonkünstler-Verein" (E. V.)*, der den Zweck hat, die ideellen und materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern, versendet soeben den von Rich. J. Eichberg verfaßten Jahresbericht über das 71. Vereinsjahr. Wir entnehmen ihm, daß trotz den Kriegswirren in dem abgelaufenen Jahre drei Vortragsabende, je ein Volks-Kammerkonzert und pädagogischer Vortragsabend, sowie zwei Schüler-Vortragsabende stattfanden. Im Verlaufe der drei Vortragsabende kamen 45 Werke von zehn Komponisten und Komponistinnen unter Mitwirkung von 17 Künstlern und Künstlerinnen zur ersten Aufführung. — Seine reiche, über 20000 Nummern starke Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und seit dem 1. November 1908 zur *Volksbibliothek* erweitert. Die Zentrale der Musik-Volksbibliothek, von der Stadt Berlin unterstützt, befindet sich Berlin W., Zietenstraße 27. Dort fanden im abgelaufenen Jahre 8495 Ausleihungen statt. Die von der Stadt *Charlottenburg* unterstützte, am 1. Oktober 1912 eröffnete *Zweiganstalt* befindet sich Savigny-Platz 1. Die Summe der Ausleihungen erreichte hier die Zahl 7933. — Die Einrichtung einer Konzert- und Unterrichts-Vermittelung hat segensreiche Früchte getragen; ebenso die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse. Mit dem Beginne des Krieges wurde aus der Unterstützungs- und Darlehenskasse, der *William-Wolf-Stiftung* und freiwilligen Beiträgen *„die Kriegshilfskasse"* begründet. Geld- und Lebensmittelunterstützungen halfen in wirkungsvoller Weise da und dort eingetretene Notstände lindern. — Der Berliner Tonkünstler-Verein (E. V.) ist dem Zentral-Verbande Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine (E. V.) angegliedert. Verbandsorgan ist „Die Deutsche Tonkünstler-Zeitung".

— *Kriegstagung der Musiklehrerinnen.* Im Anschlusse an die Kriegstagung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins hielt der *Verband der Deutschen Musiklehrerinnen* (Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins) an den drei Pfingstfeiertagen seine X. Generalversammlung in Berlin ab. Trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse hatten fast alle Ortsgruppen Delegierte entsandt. Der Bericht, den *Hedwig Ribbeck* (Berlin) über die Arbeit des Vorstandes während der letzten zwei Jahre gab, erwähnte die verschiedenen Gesuche, die in bezug auf die geforderte Vorbildung zur Zulassung zum staatlichen Schulgesangsexamen in Preußen, auf Verbesserung der reichsgesetzlichen Krankenversicherung, auf Einschränkung des privaten Musikunterrichts der wissenschaftlichen Elementarlehrer u. a., an die zuständigen Behörden ge-

richtet wurden. Sie wurden z. T. wohlwollend beantwortet, doch sind praktische Erfolge besonders in der letzten Frage noch nicht zu erwarten. Die kraftvolle Vertretung ihrer Wünsche sei durch die Ungeschlossenheit der Musiklehrenden, die die Erlangung eines umfangreichen statistischen Beweismaterials fast unmöglich mache, sehr erschwert. — Der Verband zählt zurzeit 2405 ordentliche Mitglieder in 45 Ortsgruppen, deren Interessen von 1200 außerordentlichen Mitgliedern geteilt und unterstützt werden. Den Hauptinhalt der *Kriegshilfe* des Verbandes bildete die Fürsorge für die Kolleginnen, besonders für die im Osten ihrer Habe beraubten. Für diesen Zweck sind 8629 M. aufgebracht worden, die in der Hauptsache an die Gruppen Tilsit, Lyck, Insterburg und Königsberg zur sachgemäßen Verteilung überwiesen wurden. Eine neue Aufgabe ist, diesen Kolleginnen das Wiederaufnehmen ihrer Arbeit an der alten Stelle zu erleichtern. Auf Vorschlag eines Mitgliedes soll durch Sammlung nicht benutzter Doppelexemplare klassischen Notenmateriales versucht werden, kleine *Unterrichts - Bibliotheken* zusammenzustellen. Marie Hachtmann, Halle, Richard-Wagnerstr. 2, hat die Aufsammlung, die Königsberger Gruppe die Uebermittelung an die richtigen Stellen übernommen. Vielleicht finden sich auch unter den Lesern der „N. M.-Z." freundliche Spender. — Eine Ergänzung zu diesen Maßnahmen bietet die *Hilfstätigkeit* der Ortsgruppen, über die *Agnes Ax*, Siegen i. W., Bericht erstattet. Sie bestand in einmaligen oder monatlichen Geldunterstützungen. Darlehen, Beschaffung von Arbeitsgelegenheit, Beihilfen zur Ernährung (Kriegsmittagstische) für die am Orte in Not geratenen Kolleginnen und wurde meist ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit zum Verbande gewährt. Die Ortsgruppe Hamburg konnte 6700, Berlin 5800, Siegen etwa 2000 M. usw. für diese Zwecke bisher verausgaben. Wenn diese Summen, aufgelöst in viele kleine und kleinste Beträge auch nur über Augenblicke höchster Notlage hinweghelfen konnten, so haben sie doch gleichzeitig mit der sachkundigen Beratung in vielen Fällen den Weg geebnet zur Erlangung ausgiebigerer dauernder Hilfe. Gerade in dieser Zeit ist der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen vielen Kolleginnen, die es in ruhigen Zeiten „nicht nötig zu haben" glaubten, sich ihm anzuschließen, eine willkommene Stütze gewesen. — Daneben hat die Friedensarbeit der Ortsgruppen ihren ungestörten Fortgang genommen, *Vorträge* und *Fortbildungskurse* sorgten für Anregung, *Konzerte* und *Schüleraufführungen* für künstlerische berufliche Betätigung in der Oeffentlichkeit, die *Hilfs-* und *Darlehenskassen* verfügen über einen Bestand von über 77 600 M., die Alterszuschußkasse in Kassel hat mit ihren Auszahlungen begonnen, eine größere Anzahl von Gruppen ist an Altersheime angeschlossen. — Die *Stellenvermittelung* (Zentralleitung: *Helene Burghausen-Leubuscher*, Berlin) des Verbandes hat durch den Krieg erheblich zu leiden gehabt; nach einem recht guten Abschlusse im letzten Jahre, in dem besonders einige Auslandsstellen bemerkenswert waren, häuften sich nach Kriegsbeginne die Klagebriefe über gekündigte Stellen, denen nur ganz vereinzelt Angebote gegenüber standen. Die Auskunftstelle für *Versicherungsangelegenheiten (Martha Baldauf*, Plauen i. V.) gibt eine Zusammenstellung der von den Verbandsmitgliedern gemachten Erfahrungen, aus der erhellt, daß der Versicherungszwang und die dadurch gewonnene Hilfe für viele schon segensreich gewirkt hat, daß aber die Form dieser sozialen Fürsorge und die teilweise doppelte Belastung durch Invaliden- und Angestelltenversicherung noch viele Wünsche übrig lassen. Zur Gewinnung weiteren Materials wird die Berichterstatterin beauftragt, eine Umfrage unter den Musiklehrenden zu veranstalten. — Der letzte Verhandlungstag war im Hinblick auf die angekündigte Einführung staatlicher Musiklehrerexamina der *Prüfungsfrage* gewidmet. Neben dem Berichte über die bisher vom Verbande abgenommenen Prüfungen von Klavier-, Violin- und Kunstgesangslehrerinnen stand ein Vortrag der Leiterin des Seminars der Musikgruppe Berlin über „*die Vorbildung der Musiklehrerin*", der davor warnte, das Heil allein von den Prüfungen zu erwarten. Examensdrill vor und Selbstzufriedenheit und -überschätzung nach dem Examen seien gefährliche Feinde. Vor ihnen schütze nur gründliche pädagogische und musikalische Fachbildung, die schon in der Vorbereitungszeit bei den angehenden Musiklehrerinnen den Willen zeitige, ihre Arbeit nur im Sinne der Verbreitung musikalischer Volkskultur aufzunehmen. Die Berichte über das auch jetzt regelmäßig erscheinende *Monatsblatt* über die *Kassenverwaltung*, Verbesserungen der Normalsatzungen und die durch 17 Auskunftstellen vertretene *Berufsberatung* des Verbandes zeigten ebenfalls, daß der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen, auf gesunder Grundlage ruhend, seiner Aufgabe: „Förderung der materiellen und ideellen Interessen der Musiklehrerinnen" in erfreulicher Weise gerecht wird.

Marie Leo.

— Die Anmeldungen zu den Herbstprüfungen des *Deutschen Musikpädagogischen Verbandes E. V.* 1915 sind von den Seminarleitern oder den Privatlehrkräften jetzt sofort zu bewirken. Die Einreichung der gesamten Anmeldepapiere muß bis spätestens 20. Juni unter der Adresse: „An die Geschäftsstelle des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes E. V. Abteilung Zulassungs-Kommission Berlin W. 62, Lutherstr. 5" erfolgt sein.

— Die Münchener und Berliner Hilfsstelle für Berufsmusiker versendet folgenden *Mahnruf* an die deutschen und österreichischen ausübenden Tonkünstler, der auf das allerdringendste den betr. Behörden und dem Publikum zur Beachtung empfohlen werden muß: Seit einer Reihe von Jahren mehren sich die an ausübende Tonkünstler gestellten Ansuchen, bei Wohltätigkeitsveranstaltungen mitzuwirken, in geradezu ungeheuerlichem Maße. Vielfach bedeuten sie für den, der ihnen regelmäßig Folge gibt, eine fühlbare Minderung notwendiger Erholungsstunden, wenn nicht gar eine merkliche Beeinträchtigung des Berufslebens. Das macht sich in um so höherem Grade geltend, als jene Ansuchen nur zu oft an solche ergehen, die auch zu Friedenszeiten in hartem Daseinskampfe stehen, ja mühsam Tag für Tag um den Erwerb des zum Leben Notwendigsten ringen müssen. Die Kriegslage hat noch eine weitere starke Häufung von Wohltätigkeitsunternehmungen der verschiedensten Art gebracht. Kaum vergeht ein Tag, an dem nicht in größeren und mittleren Städten Aufführungen zu gemeinnützigen Zwecken stattfinden. Fraglos muß ja gegenwärtig ein jeder die ihm irgend möglichen Opfer bringen, um sich in restloser Erfüllung patriotischer Pflichten der gewaltigen Zeit würdig zu erweisen! Und es gereicht den Musikern zur Ehre, daß sie sich unermüdlich in den Dienst des allgemeinen Besten stellen! Nur ist es unbillig, sei es auch zur Förderung des edelsten Hilfswerkes, eine völlig unentgeltliche Leistung von denen, anderen Türen Sorgen, wenn nicht gar Not und Elend klopfen, zu verlangen. Hochtitulierte Herren, Damen aus begüterten Kreisen, die mit einigen verbindlichen Worten durch sanften oder auch nachdrücklichen Zwang für ein Wohltätigkeitskonzert und ähnliches gute und ausgezeichnete Kräfte zusammenbringen, tun sich leicht genug. Doch der Künstler tut sich so manchesmal recht schwer. Er fürchtet, er könne es durch eine Absage mit mehr oder minder einflußreichen Persönlichkeiten verderben und sich somit in seinem Fortkommen schädigen. Möge er diese Furcht überwinden und, wenn triftige Gründe vorliegen, eine Absage nicht scheuen! Sollte man ihm, um einer derartigen Absage willen, Ungelegenheiten bereiten, so wird die unabhängige Presse mit aller Offenheit seine Partei ergreifen. Nehmen die ausübenden Musiker, wie auch die Schauspieler, gegenwärtig noch immer nicht die ihnen gebührende gesellschaftliche Stellung ein, sehen sie sich oft noch als eine Art lebendigen Spielzeugs behandelt, das man heute hätschelt, weil man es gerade braucht, und morgen gleichgültig beiseite läßt: so ist nicht zum wenigsten ihre übergroße Gefügigkeit daran schuld. Es gilt für sie, in allem ihre Standesehre zu wahren! Sie tun dies auch, indem sie ihrerseits unter allen Umständen zum Ausdruck bringen, daß jede Leistung ihres Lohnes wert ist. Wer einer Aufforderung, bei einer Wohltätigkeits-Veranstaltung mitzuwirken, entspricht, soll dies einzig und allein unter der Bedingung tun, daß er, sei es auch nur mit einem bescheidenen Prozentsatze, am Reinertrag, bezüglich am Bruttoertrag derartiger Aufführungen beteiligt werde. Lebt er in auskömmlichen Verhältnissen, so steht es ihm ja frei, den auf ihn fallenden Anteil entweder dem gemeinnützigen Zweck der Veranstaltung, der er im besonderen Falle sein Können leiht, oder bewährten, ihm berufsmäßig nahe liegenden Wohlfahrtseinrichtungen zuzuwenden, wie den „Hilfsstellen für Berufsmusiker", den Unterstützungs- und Pensionskassen der „Deutschen Bühnen-Genossenschaft", des „Allgemeinen Deutschen"- und des „Oesterreichischen Musiker-Verbandes", des „Deutschen Chorsänger-Verbandes", des „Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine" und des „Deutschen"- und des „Oesterreichischen Musikpädagogischen Verbandes". Ein altbewährtes Sprichwort sagt: Wohltätigkeit beginnt im eigenen Hause! Und dem ausübenden Tonkünstler liegt es ob, in Behauptung seiner Standeswürde eine wichtige Staatsbürgerpflicht zu erfüllen und dem Solidaritätsgefühle, das ihn auch mit den Aermsten und Bedrücktesten seiner Berufsgenossen verbinden muß, vor der Oeffentlichkeit durch die Tat kräftigen Ausdruck zu geben!

* * *

Musikbeilage zu Heft 18. Die vier in der Beilage gebotenen Klavierstücke unseres Mitarbeiters Dr. *A. Schüz* in Cannstatt sind, wie ihr Titel andeutet, aus Gegenwartsstimmungen entstanden. Ihr Charakter erschließt sich leicht. Absichtlich ist der Tonkünstler jeder aufdringlichen harmonischen Vielfarbigkeit aus dem Wege gegangen. Die Stücke hängen innerlich zusammen und sollten nicht getrennt vorgetragen werden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 5. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 17. Juni, des nächsten Heftes am 1. Juli.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. *Wilibald Nagel* in Stuttgart. — Druck u. Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark. | Heft 19

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Erwerbspause und Nebenerwerb.

Hopfenhausen, 24. Mai.

Sehr geehrter Herr Doctor!

Dank Ihrer freundlichen Vermittelung bin ich nunmehr bei der ...... Kapelle untergekommen und damit, soweit menschliche Voraussicht reicht, für die nächste Zeit der Nahrungssorgen enthoben. Freilich, Seide spinnen kann ich in dieser Stellung nicht; wenn alles gut geht, bringe ich es für die Woche auf ungefähr zwei Drittel des Verdienstes, den ich mir vor dem Kriege erspielte. Unsere Brotgeber, die Wirte, machen sich die zurzeit höchst schwierige Lage der Musiker weidlich zu Nutzen und drücken die uns gewährte Bezahlung soweit herunter, als sie es irgend vermögen. Allerdings bringen sich nicht wenige unter ihnen selbst schwer genug durch. Wie wir von den Wirten, so sind diese von den Großbrauereien abhängig, die ihnen einen verflucht hohen Pachtschilling aufrechnen und sie mitunter wucherisch bedrängen, dieweil ihnen die Dividenden nie hoch genug auflaufen! Auch da sollte die Presse einmal ordentlich hineinleuchten! Meinen Sie nicht?

Nun, ich will für mein Teil nicht klagen. Ich darf's auch nicht, wenn ich an die vielen Kollegen denke, die gegenwärtig keinen Groschen einnehmen und verhungern müßten, sofern die „Hilfsstellen für Berufsmusiker", die „Kriegshilfskassen" und andere Wohlfahrts-Einrichtungen nicht bestünden.

Weshalb ich Ihnen aber eigentlich schreibe, das ist, um mir von Ihnen einen Rat zu erbitten. Wir haben erheblich weniger zu tun als in Friedenstagen. Die Proben werden, gleichfalls aus gerechtfertigten oder ungerechtfertigten Ersparnisrücksichten, auf das Allernötigste beschränkt. Die Unterrichtsstunden bleiben, mit wenigen Ausnahmen, aufgekündigt — trotz aller warmherzigen, in den Zeitungen an die wohlhabenden und reichen Leute gerichteten Aufforderungen! Die Frau Kommerzienrat behauptet, die zwei Mark für die Unterrichtsstunde, die ich ihrem Sprößling wöchentlich einmal gab, nicht mehr erübrigen zu können; aber für einen Vorzugsplatz in einer von Exzellenz So und So protegierten Unterstützungs-Veranstaltung, bei der drei „große Sänger" je zwei kleine Liederchen mit ungeheuerster Kehlanspannung heraus—schleudern, legt sie unbesehen fünfzehn und zwanzig Mark hin. Ist das nicht Wohltätigkeit mit doppeltem Boden? Doch ich komme wieder vom Thema ab. Ich verfüge also aus den angeführten Ursachen jetzt über ziemlich viel freie Zeit. Was soll ich mit ihr anfangen? Sie kennen mich: Sie wissen, daß ich nicht unseres Herrgotts Tagedieb genannt werden möchte, und daß ich es, bei dem vielen Elend in unserem Beruf, heute für doppelt sündhaft halte, selbst nur fünf Pfennige mehr, als unbedingt für die Ernährung nötig, in die Kneipe zu tragen. Also wie, als, unberufen, gesunder Mensch die mannigfachen freien Stunden hinbringen? Meine Technik vervollkommnen, in der Erwartung auf ein Emporsteigen in einer schöneren Zukunft, auf eine feste Anstellung in einem besseren Orchester? Ja, schauen Sie zu, wie lange Sie es fertig bringen, in einem zur Winterszeit kümmerlich geheizten, im Sommer stickigen, vom Lärm handwerklicher- oder Fabrikbetriebe erfüllten Quartier, wie es unsereiner eben zahlen kann, Vortragsstudien zu machen. Mit den von Ihnen geplanten M u s i k e r h e i m e n, wo insbesondere die Unverheirateten unseres Standes neben ordentlicher, billiger Kost und säuberlicher Unterhaltung auch menschenwürdige Fortbildungs-Gelegenheiten finden sollen, dürfte es nicht so rasch gehen; vielleicht wird unter dem Einfluß des Krieges auch der nicht nach Orden schielende Gemeinsinn etwas reger! Gelegentlich krieg' ich an einem dienstfreien Abend eine Freikarte für die Oper, für eine klassische Schauspielvorstellung, für ein wirklich gutes Konzert. Die lasse ich natürlich nicht unbenutzt, auf die Gefahr hin, daß meine engeren Arbeitsgenossen mich als „Streber" bespötteln. Ach, es gibt leider noch so viel rohes Volk unter uns — am schlimmsten sind solche, die mit dem ganzen ihnen in gewissen anrüchigen Lehrlingszüchtereien zugewachsenen Stumpfsinn vom Lande hereinkommen — und denen auch die größere Stadt die verhärtete Kruste selten mehr herunterreibt. Ab und zu lauf' ich in die Museen. Ich las irgendwo, daß die echte Kunst auch zu dem Unvorbereiteten spreche. Herr Doctor: obschon ich, wie Sie meinten, reichlich musikalisch bin, hab' ich doch erst ganz nach und nach r i c h t i g z u h ö r e n gelernt. Sollte es mit dem S e h e n anders gehen? Dabei wuchs mir das Technische, von dem ich in der Malerei keinen Dunst habe, in der Musik Stück für Stück zu. Man unternimmt Arbeiter-Führungen durch die Galerien; weshalb nicht auch Musiker-Führungen? Am Sonntag-Vormittag hätten wir, auch sofern später wieder Vollbeschäftigung eintritt, doch kaum jemals Proben, und länger wie bis zehn Uhr müßten wir uns dann wirklich nicht ausschlafen!

Sie merken, daß ich mir redlich den Kopf zerbrochen habe. Lieber wie alles wäre es mir, wenn ich an ein paar Volkshochschulkursen teilnehmen könnte! Aber heuer,

wo ich nicht Abend für Abend auf dem Podium sitze, sind sie just eingestellt.

Verzeihen Sie meine längliche Schreiberei, und schicken Sie mir, bittschön, einen freundlichen Rat, den je eher je lieber befolgen wird

Ihr Ihnen bestergebener

Korbinian Müller, Bratschist.

* * *

Malzburg, 1. Juni.

Lieber Herr Müller!

Es war mir eine Freude, zu hören, daß Sie leidlich gut unterkamen. Und eine noch größere Freude, neuerdings Ihrem Briefe zu entnehmen, daß Sie nicht der Mann sind, sich bei einer für den Augenblick befriedigenden Erledigung der „Magenfrage" zu beruhigen, sondern nach Möglichkeit alle Anstrengungen machen, um sich aus eigener Kraft weiter zu bringen. Wollte der Himmel, daß die Mehrzahl der Musiker sich schon zu Ihren Anschauungen durchgearbeitet hätte: dann kämen wir mit unseren Bemühungen für die Hebung ihrer sozialen Lage zehnmal so rasch voran! Aber Viele meinen immer noch, sie bräuchten nur auf die Straße zu gehen und den Mund aufzusperren, damit ihnen das Manna aus den Wolken hinein regne!

Noch ein Drittes in Ihrem Schreiben tat mir wohl: die frische, aus Ihren Zeilen sprechende Zuversicht. Unter den mancherlei Lehren, die uns das deutsche Heer im gewaltigsten aller Kriege gibt, ist eine der wichtigsten die, zuversichtlich zu bleiben, nie und nimmermehr den Kopf hängen zu lassen, — auch sofern der Tag trüb und die Aussichten unsicher erscheinen. Zuversicht hegen, heißt, den halben Sieg bereits in der Tasche tragen. Das gilt auch vom Lebenskampfe des Einzelnen. Ich hoffe, ich erwarte, daß Ihr Lohn nicht ausbleiben wird. Haben wir erst Frieden, so wollen wir zusehen, wie wir Ihr einstweilen noch auf windbewegten Wogen schaukelndes Orchester sicher verankern. Vielleicht unter einer anderen Führung — jedenfalls unter einer, von der in Zukunft nach Seiten der allgemeinen Vorbildung, der Fähigkeiten zur Leitung und nicht zum wenigsten der moralischen Würdigkeit den Behörden gegenüber stärkere Garantien zu geben sind als bisher. Wie die Vorsteher der Musikunterrichtsanstalten, so werden sich später auch die, in deren Hände das Geschick der Orchester — bis zur kleinsten Unterhaltungskapelle herab — gelegt ist, ein ganz Teil gründlicher über ihre Persönlichkeit und ihr Können auszuweisen haben. Gerade die organisatorisch wundervolle, einschneidend straffe Regelung der öffentlichen Sicherheit, der Erwerbsverhältnisse, des Lebensmittelverkehrs in diesen eine Hochschule jedweden praktischen Daseins darstellenden Kriegszeiten zeigt uns augenfällig, daß wir mit unserer gesamten sozialen Gesetzgebung erst am Anfang stehen. Gleichviel aber, wo Ihnen einmal vergönnt sein wird, die Vorteile einer gesicherten Stellung zu genießen: schon heute rate ich Ihnen, niemals einen Kontrakt — und sei es für eine Anstellung an einem „ersten Stadttheater" — zu unterzeichnen, ehe Sie ihn nicht von einem Rechtsanwalt, wohlverstanden, von keinem Winkeladvokaten, genau durchprüfen ließen. Die kleine Ausgabe wird sich hundertfach einbringen! In jedem Konservatorium, in jedem Seminar, in jeder Musiker-Lehrlingsschule müßten Vorträge gehalten werden über das Thema: Wie lernt man im Leben die Augen aufzumachen? Wären wir soweit, dann würden die Halsabschneidereien der Musik- und Theateragenturen und die unlauteren Machenschaften so vieler kleiner Orchesterhäuptlinge ganz von selbst ein Ende nehmen!

Sie Ihrerseits haben von der gütigen Mutter Natur ein paar helle „Guckerln" auf den Weg bekommen. Dafür zeugt, was Sie über die sonderlichen Beziehungen der Unterhaltungsmusik ausführenden Instrumentalisten zu den Wirten und der Letzteren zu den Großbrauereien sagen. Kein Zweifel: die Großbrauerei drückt den Wirt, der Wirt drückt den Musiker. Mögen jedoch unter den Zereviskönigen genug gewinngierige, hartherzige Protzen sein: es gibt Jemanden, der wiederum sie zu übermäßigen Leistungen, zu einem verrückten Kostenaufwand drängt. Das ist das große Publikum. Die während der letzten zwei Jahrzehnte sogar in Städten mit verhältnismäßig geringer Einwohnerzahl aufgeschossenen prunkvollen, freilich selten geschmackvollen Bier- und Kaffeehaus-Paläste wurden nicht allein von einem wild gewordenen Reklamebedürfnis, sondern auch von steigenden Luxuswünschen der breiten Schichten ins Leben gerufen. Eine häßliche, ganz undeutsche Sucht nach dem Gleißend-Lärmvollen kam unter uns auf. Allemal zog die Menge dahin, wo noch etwas mehr „Aufmachung" an Spiegelscheiben, Stuckmarmor, übereinandergepropften Lampenbündeln gegen die Wände geklext war. Verwendete man gar echtes Material, so kam's noch um so viel teurer. Wer bezahlte diesen törichten, überflüssigen Luxus im letzten Grunde? Der Konsument, der für mehr Geld schlechtere Ware als zuvor erhielt — und der Musiker, der für die Unterhaltung zu sorgen hatte. Hoffen wir, daß der furchtbare, unerbittliche Erzieher Krieg auch in der äußeren Lebensführung der Deutschen als Reiniger und Vereinfacher eingreife! Der Reiche bezahlt die auf ihn zugeschnittene Luxusindustrie einfach, der bescheiden Wohlhabende und der Arme einen im ganzen Volke sich ausbreitenden Schein-Luxus drei- und vierfach.

Um dem zu steuern, hätte ein Jeder sich klarzulegen, was für die Gesamtheit und wiederum für ihn selbst Lebensnotwendigkeit und was eingebildetes Bedürfnis sei. Es fehlt in nicht wenigen Berufskreisen an wirtschaftlicher Einsicht. Besonders bei den Musikern. Wir haben beinahe zu viel Professoren der Nationalökonomie an den Universitäten. Doch wir haben noch nicht die allgemeine, Jedermann eingängliche Wirtschaftslehre in den Volksschulen. Auch das wird bald kommen. Was sollen indessen die der Schule bereits Entwachsenen anfangen? Selbst die empfindlichsten Lücken tunlichst ausfüllen! Sie ahnen schon, lieber Herr Müller, daß ich mich Ihrer Frage nach zweckmäßiger Verwertung der Ihnen gegenwärtig aufgezwungenen Teilmuße zuwende. Solche Teilmuße füllen Sie jetzt, wie ich annehme, bei erträglichem Wetter mit einem längeren Spaziergang aus. Lenken Sie Ihre Schritte öfters einmal nicht in das bunte Gedränge der Hauptstraßen, machen Sie keinen Schaufensterbummel — aus Schaufenster-Auslagen lernt man gewöhnlich nur, wie man die Leute verblüfft und Gimpel fängt. Sondern gehen Sie auf den Markt und beobachten Sie als Unbeteiligter Handel und Wandel im Kleinen. Verschaffen Sie sich Zutritt zu Werkstätten, zu Fabriken, wo man nicht gerade Geschäftsgeheimnisse zu wahren hat. Beobachten Sie, welche Summe von angespannter, gewissenhafter Arbeit nötig ist, um den einfachsten Gebrauchsgegenstand fehlerfrei herzustellen: die Wertschätzung des sicheren handwerklichen Könnens als Grundlage alles Fortkommens im Leben wird bei Ihnen erheblich steigen. Es gibt unter uns Musikern noch genug und übergenug Leute, die wähnen, sie vermöchten sich eins, zwei, drei mit kühnem Schwunge zu den Höhen der Künstlerschaft zu erheben — und die ungeachtet aller angeborenen Fähigkeiten jämmerlich im D.... stecken bleiben, weil sie das Handwerkliche nicht ausreichend beherrschen. Ich erzählte Ihnen einmal, daß Albrecht Dürer, einer der größten Geister des Deutschtums, seinen Berufsweg als Lehrling mit Farbenreiben begann.

Dann erwägen Sie, gegenüber diesem und jenem Industriezweige, wie das einfachste echte Material in Holz oder Metall sich jeder verblitzenden, locker überpolierten, den erborgten Glanz rasch einbüßenden Nachahmung unendlich überlegen erweist. Und verfolgen Sie, wie in

sicherer, stracks zum Ziel gehender Ausnützung eben auch des schlichtesten Materials zu mannigfachen Gebrauchszwecken ein unseren Augen wohltuendes Formgebilde — — mit anderen Worten Schönheit entsteht. Wie danach im Kunstgewerbe bei reicheren Gliederungen und Aufbauten ein klar und zweckmäßig ausgedrückter, gemäß den besonderen Eigenschaften des verwendeten Materials entwickelter Gedanke den inneren Wert des Stückes bestimmt. Machen Sie aus den gewonnenen Erkenntnissen die Anwendung auf die Gestaltungen, auf die Werke der reinen Kunst. Am Ende dieses Weges angelangt, werden Sie die volle Empfindung dafür besitzen, wie auch die von Ihnen gepflegte Kunst ihre Nährsäfte ganz und gar aus dem Leben zieht und um wie viel besser Sie Ihrer eigenen Kunst gerecht werden können, sobald Sie über die tausend Beschäftigungen der Menschen, über ihre Beziehungen untereinander und zu dem wunderwürdigen Kunstwerk, moderner Staat genannt, eine klare Gesamtanschauung erlangten.

Unter derartigem Aufsammeln und Sichten von Erfahrungen und praktischen Kenntnissen mag in Ihnen der Wunsch aufsteigen, in Ihren Freistunden auch abseits Ihres engeren Berufes auf dem Gebiete des Handwerklichen, bezüglich des Handwerklich-Künstlerischen etwas anzubasteln, sich darin nach und nach weiter zu vervollkommnen — und so ganz aus eigener Kraft eine Verbesserung Ihres Einkommens zu erwirken. Von jeher fiel es mir auf, wie viele Musiker doch über eine sogenannte leichte, zum ornamentalen Zeichnen, zum Schnitzeln, Kleben, Zusammenpassen und Verwandtem sonderlich geschickte Hand verfügen! Unsere gewiß nicht ungerechtfertigte Klage ist es, daß solche, die in anderen Berufsarten zumeist ihr gesichertes Auskommen haben, wie Beamte und Lehrer, des öfteren mit unzureichenden Begabungen, Kenntnissen und Fertigkeiten in das Gebiet der Tonkunst übergreifen und dort den fachlich gut Vorgebildeten die Erwerbsmöglichkeiten verschränken. Wie wär's, wenn wir einmal den Spieß umkehrten? Wenn zum Mindesten die ledigen, nicht bei größeren Orchestern fest angestellten Instrumentalisten in den Stunden, da sie, noch hinlänglich arbeitsfrisch, die Geige oder Oboe bei Seite legen müssen, sich das Können aneigneten, außerhalb irgendwelcher Musiksparten sich im Nebenerwerb als Hilfsbeamte, Hilfslehrer, Hilfskaufleute, Hilfsindustrielle zu betätigen? Zudem sind heutigestags Sprachen, Buchführung, die Handhabung der Schreibmaschine und Aehnliches fast kostenlos zu erlernen. Lassen wir es ruhig darauf ankommen, daß die Berufsbeamten und die anderen Genannten danach ihresteils gegen die Musiker wegen Grenzüberschreitung Klage erheben [1].

Vielleicht halten Sie mich für einen Utopisten. Aber meine — ganz unmaßgebliche — Ueberzeugung ist es, daß wir mit sparsam-sorgfältiger, zielsicherer, restloser Ausnützung all' unserer von der Natur uns verliehenen Kräfte letzten Endes unsere wirtschaftliche Lage schneller verbessern als durch staatliche, zu unserem Schutz getroffene und weiterhin zu treffende Verordnungen. Ganz werden wir schirmende Staatsfürsorge freilich nicht zu entbehren vermögen. Nur bestünde die Gefahr, daß, sofern wir eines Tages gar übersorgfältig mit Schutzgattern gegen Berufseinbruch umstellt sein sollten, wir etwas „verzünftelten", engsichtig, kurzhändig würden, unser bißchen mühsam angesetztes Fett im selbstgeschmiedeten engen Kessel wiederausschmorten — während die Anderen draußen in einer für Großdeutschland sich täglich weiter dehnenden Welt keck und wohlgemut zufassen, wo nur immer ein Fleckchen an der Sonne zu erobern ist. Ich gehöre durchaus nicht zu den unentwegten „Freihändlern". Doch soweit ich mich in der Geschichte umsah, gewahrte ich überall, daß bei aufsteigenden Nationen das Leben- und Lebenlassen, will sagen, das Erwerben und Erwerbenlassen den Wohlstand des Einzelnen wie den Gesamtreichtum wesentlich fördert. Ist der Friede geschlossen, arbeitet der Riesenorganismus des Volksganzen erst wieder unter regelmäßig-ruhigen Verhältnissen, dann wird sich ergeben, daß das Reich viele neue, frisch zupackende Hände nötig hat. Teils, weil sich so Mancher heldisch opferte, damit das junge Geschlecht für das Vaterland weiter zu schaffen fähig wäre, teils weil der Aufgabenkreis des neuen, aus unerhörten Kampfstürmen siegreich hervorgegangenen Deutschlands unendlich geweitet sein wird. Weshalb sollen im schier sich ins Unübersehbare hinaus streckenden Tätigkeitsfelde der deutschen Zukunft nicht auch die Musiker sich gleich im Vorhinein ihr Teil nehmen und sichern?

* * *

Für heute muß ich schließen, werter Herr Müller: sonst entwickelt sich noch ein kleines Buch aus diesem Brief. Sie werden indessen schon zur Ueberzeugung gekommen sein, daß Ihnen kein leeres Viertelstündchen bliebe, sofern Sie — was ich als sicher annehme — ohne Säumen daran gingen, sich auf gedachte Art vorwärts zu helfen. Eher dürften Sie in Verlegenheit sein, wo Sie zuerst anzubeißen hätten. Verlieren Sie da keine Minute mit ängstlichem Abwägen und Vergleichen: greifen Sie zu, wo sich nur immer eine willenskräftige Hand fest ansetzen läßt. Ein Arbeitswille, der stark, der vor Allem stetig ist, der also bei etlichem rauhen Gegenwind nicht gleich in sich zusammenknickt, trifft fast immer auf Arbeitsgelegenheit. Nur tun Sie wiederum des Guten nicht zu viel! Laufen Sie täglich getrost eine Weile im Freien herum. Außer dem Häuserbereich! Machen Sie freilich auch da Ihre Augen auf. Die Natur ist überall schön; im schmalsten Garten- und Waldstreifen, im bescheidensten Wiesen- und Hügelgelände. Ueberall kommt der Frühling hin — und aus Allem vermögen wir ein Stück Musik hervor zu zaubern. Insofern ist jeder echte Musikant ein glückhafter Schatzgräber! —

Berichten Sie mir von Ihren Erlebnissen auf eigengebahnten Pfaden und seien Sie bestens gegrüßt von

Ihrem ergebenen

Paul Marsop.

[1] *Anmerkung.* Bei dem, was ich hier sage, habe ich vorwiegend die süddeutschen Gegebenheiten im Auge. In Norddeutschland bieten sich dem nicht fest angestellten Musiker durchschnittlich etwas bessere eigenberufliche Verdienstmöglichkeiten. Dafür lebt er, von einigen Plätzen wie dem durch hirnlose Fremdenverkehrs-Machenschaften arg geschädigten München und etlichen größeren badischen Rheinstädten abgesehen, südlich der Mainlinie im ganzen immer noch billiger. Eben durch die nicht unwesentlichen „regionalen" Verschiedenheiten wird ein zusammenfassendes Arbeiten auf musikwirtschaftlichem Gebiete stark erschwert. Damit müssen wir auch beim Ausbau der Musikerkammer rechnen!

Lisztsche Klavierwerke.

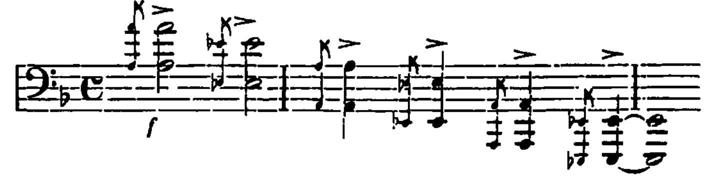
Anleitung zu ihrem Studium auf Grund eigener Bemerkungen des Meisters. Von AUGUST STRADAL (Wien).

(Fortsetzung.)

Fantasia, quasi Sonata après une lecture de Dante.

Aus dem 2. année de pélerinage. (Schott Söhne, Mainz.)

Als ich den Meister frug, ob man sich unter dem auf erster Seite mehrmals wiederkehrenden Thema



eine musikalische Vertonung der Worte der göttlichen Komödie „Lasciate ogni speranza" vorstellen solle, sagte er ungefähr:

„Dieses Thema hat keine Beziehung zu diesen Worten Dantes. Es ist ein Weck- und Beschwörungsruf an die Geister der Verdammten: ‚Hervor ihr Geister aus dem Reiche des Jammers und Elendes'."

Gottfried Galston hat im Verlage von Bruno Cassirer (Berlin 1910) ein im ganzen verdienstvolles Studienbuch herausgegeben, in dem er seine Anschauungen bei der Interpretation einzelner Werke niederlegte. Was er aber in diesem Buche über den Beginn der Dante-Sonate, die ich mehrmals vor dem Meister spielte, schreibt, halte ich für ganz verfehlt.

Galston sagt: „Takt 1/2 (und alle Parallelstellen): die Inschrift über dem Höllentor[1]. Ich akzentuiere diese bedeutsamen Intervalle durchgängig trochäisch -‿. Takt 1/2 mit beiden Händen auszuführen:



Die Aufzeichnung wähle ich, um die trochäische Betonung zu veranschaulichen. Also scheinbar das Entgegengesetzte des Originales. Aber zur landläufigen und gebräuchlichen Ausführung dieser furchtbaren, drohenden Schritte kann ich mich nicht entschließen; es gäbe dieser Stelle etwas unsäglich Banales." Soweit Galston.

Liszt hat hier seinen Willen ziemlich deutlich ausgedrückt. Er wünschte, daß man diese ganze Stelle, nicht bloß die Halben und Viertel mit , sondern auch die durchstrichenen Achtel so breit als möglich nehme. Die Oktaven in beide Hände verteilt, werden immer scharf und spitzig klingen. — Dieser Weckruf muß mit lapidarer Gewalt gespielt werden. Wo bleibt diese, wenn Galston aus den Jamben Trochäen, aus den Achteln Zweiunddreißigstel, aus *f* ein *p* macht?

Da dieser Weckruf das ganze Werk durchzieht, leitmotivisch wiederkehrt und auch mit gleicher jambischer Betonung in das chromatische zweite Hauptthema sich auflöst, kann man sich vorstellen, wie das Werk nach dem Kommentar Galstons verrenkt und seiner Gewalt entkleidet wird, zumal da dieser im weiteren noch 121! ganz stillose Aenderungen des Notentextes macht.

Auch bleibt Galston den Beweis schuldig, warum die furchtbaren, drohenden Schritte, nach dem Wunsche des Komponisten interpretiert, „etwas Banales" haben? Komisch wirkt es auch, wenn Galston sagt, daß die Uebertragung Liszts vom ersten Mephisto-Walzer „Brutalitäten und Banalitäten" enthalte.

Gegen dieses Verfahren Galstons muß man auf das entschiedenste Verwahrung einlegen; ich betone: der Wille des Autors ist das höchste Gesetz und ist zu achten.

Für die große Liszt-Ausgabe (Breitkopf & Härtel) sah ich den 8. Band (Liszts Wagner-Transkriptionen) durch. In einem Notentexte von 141 Seiten habe ich nur eine einzige Aenderung gemacht, indem ich im Spinnerliede des Fliegenden Holländers zu der ziemlich harten Decime *A—Cis* die Quinte *E* in Klammer brachte. Wenn ich auch Vortragszeichen in Klammern ergänzen mußte und ich dieses ausgiebig tat, so habe ich doch nie den Text entstellt. Einfachheit, Natürlichkeit und Ehrfurcht vor dem Willen des Komponisten ist die allererste Pflicht des Bearbeiters, wie des Interpreten.

* * *

Nachdem der Weckruf in der Tiefe verklungen ist, hört man förmlich die Geister der Verdammten von ferne herbeiziehen. Seite 3, Zeile 2, Takte 1, 2, 3 und 4 *molto legato* und mit der Verschiebung, ebenso die folgenden Takte dieser Seite. Seite 4 *Presto agitato assai*. Liszt wollte mit dem Legaturbogen, welcher sich über 5 Takte erstreckt, nicht bloß die Phrasierung andeuten, sondern auch ausdrücken, daß die Oktaven *legato* zu spielen sind. Der Meister hat die vorgezeichnete Pedalisierung auf Seite 4, Takte 1 und 2 dahin geändert, daß er zu jedem Takt und zwar nur für das erste Viertel Pedal nehmen ließ. Seite 9 *Andante* erschallt wieder der Weckruf, welchem das chromatische Thema nun in beseligender Form folgt. Vor unserem Auge schweben Paolo und Francesca da Rimini in schmerzlichem Liebesglück vorüber.

In diesem Teile vom Beginne der Seite 10 bis Ende Seite 13, der die Liebesepisode des Paares darstellt, muß der Spieler alle Register eines gesanglichen Anschlages ertönen lassen. Man achte darauf, daß das hier in der linken Hand hinzugefügte chromatische Thema der Verdammten recht *lagrimoso* erklinge. Seite 14, Zeile 2, Takt 3 ertönt von neuem der Weckruf, und wieder entsteigen den Tiefen neue Scharen von Verdammten. Plötzlich ertönt Seite 20, letzte Zeile (*Andante*) eine zarte Sphärenmusik, aus dem chromatischen Thema gebildet, wie ein Mahnen und Erinnern an die göttliche Gnade. Das Verzweiflungsthema erscheint in verklärter Form. So ähnlich erscheint im Toben des letzten Satzes der Faust-Symphonie Liszts (Mephisto) das Gretchen-Thema, wie ein Lichtstrahl, der aber in dem wilden ironischen Bacchanal dieses Satzes bald erlischt. So geht auch dieser kurze, selige Rückblick in der Dante-Sonate in dem Tosen der Verzweiflung, des Hohngelächters und Jammers der Verdammten unter.

Als Liszt diese Sonate 1837 am Como-See niederschrieb (sie erschien erst 1858), stand er noch im Banne der Ideen Byrons und Berlioz', von denen dieser in der phantastischen und Harold-Symphonie den Untergang alles Herrlichen, Göttlichen predigte.

Auf Seite 24 vor dem letzten Takte ließ Liszt eine kleine, sogenannte Atmungspause machen, ehe das chromatische Thema der linken Hand wieder beginnt.

Vallée d'Obermann.

Aus dem 1. année de pélerinage. (Schott, Mainz.)

Wer Näheres über die Entstehung dieses Werkes wissen will, vergleiche meinen Aufsatz in der „N. M.-Z." (Oktober 1911 bis September 1912 in 12 Fortsetzungen): „Liszts Album d'un voyageur und das I. année de pélerinage."

Liszt sagte einmal einem Schüler, der, unzufrieden mit sich selbst, ihn frug, wie und was er studieren solle, um tiefer in die Geheimnisse der Reproduktion zu gelangen: „Lesen Sie Goethe, genießen Sie die Natur, betrachten Sie die grünenden Wiesen, die dunklen Wälder, die Wolken."

Um das Werk Vallée d'Obermann ganz zu verstehen, sollte man das Werk „Obermann" des Philosophen *Senancour* gelesen haben.

Wem Senancours Werk nicht zur Verfügung steht (meines Wissens ist es nicht aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt), kann sich leicht durch ein düsteres Werk Lord Byrons (Manfred) oder Lenaus in die richtige Stimmung für Liszts Vallée d'Obermann versetzen; die Tondichtung schildert im Anfange tiefsten Weltschmerz und Melancholie, später beseligende Hoffnung, Verzweiflung und Gefühle rasender Leidenschaft und dann Ergebung in das Fatum, aus dem es keine Erlösung gibt.

Infolge dessen hat der das Werk Wiedergebende eine große Reihe menschlicher Gefühle zu durchwandern, wobei er produzieren, d. h. sein eigenes „Ich" geben kann. Die Pausen, durch welche die vielen Ausbrüche der Gefühle getrennt werden, spielen hier eine große Rolle; ferner ist darauf zu achten, daß das Hauptthema, das in allen möglichen Gestaltungen, die den betreffenden Gefühlsausbrüchen angepaßt sind, immer wiederkehrt, so in seinen Metamorphosen darzustellen ist, als ob etwas Neues käme. — Seite 1, Zeile 4, Takt 1 linke Hand muß natürlich *F* (nicht *Fis*) heißen, das *b* der linken Hand ist aber kein Druckfehler, was vielleicht mancher analog dem zweiten diesem vorhergehenden Takte meinen möchte. Liszt sagte selbst, daß diese *b* Absicht sei, es wird auch im folgenden Takte nach *h* aufgelöst. (Vor dem *h* steht der Auflöser, was nicht notwendig wäre, wenn das *b* ein Druckfehler wäre.)

Die vielen Rezitative sind langsam und *lugubre* zu spielen. Seite 6, Zeile 3, Takt 2 muß es *Cis*, später *C* heißen, und zwar so:



Ich mache darauf aufmerksam, daß in der Ausgabe dieses Werkes (Schott, Mainz) etwa 20 Druckfehler sind, die aber nicht zweifelhafter Natur sind, so daß sie der echte Musiker gar nicht merkt und das richtige spielt.

Liszt schrieb zwar letzte Zeile von Seite 12 „*sempre animando sine al fine*", doch warnte er vor zu schnellem Tempo. Das Lento bis zum Schluß darf sich nur in ein Andante verwandeln.

Au lac de Wallenstadt.

Aus dem 1. année de pélerinage. (Schott, Mainz.)



Liszt bediente sich bei der Triole des Daumens. (Siehe auch das Daumenspiel im fünften Takte.) Mancher wird leicht das Hinüberziehen des Daumens von einer weißen zur nebenanliegenden weißen Taste durchführen können. Jedoch ist das Hinüberziehen des Daumens von einer weißen zur schwarzen

---

[1] Nach obiger Aeußerung Liszts bedeuten diese zwei Takte nicht die Inschrift über dem Höllentor.

oder von dieser zu einer schwarzen Taste sehr schwer, soll ein schönes Legato entstehen. Wem dieser Lisztsche Fingersatz zu schwierig ist, der nehme folgenden Fingersatz: 1, 2, 1, 2, 5, 3, 2. Das *Andante placido* muß mit vollkommener Ruhe gespielt werden, die linke Hand imitiere das Steigen und Fallen der Wellen, die rechte Hand spiele rhythmisch, ohne Rubato. Seite 4, Zeile 2, Takt 3 und folgende muß die rechte Hand sehr rhythmisch eine Art „Jodler", der von den Bergen zu den Gestaden des Sees herabklingt, durchführen, rechte und linke Hand *più forte*, Seite 4, Zeile 3, Takt 5 und folgende sind das Echo des Jodlers, daher *pp* zu spielen und ebenso an den analogen Stellen.

Orage.

Aus dem 1. année de pélerinage. (Schott, Mainz.)

Hier haben wir einen Weckruf, ähnlich wie bei der Dante-Sonate: „Hervor ihr Dämonen des Sturmes". Die Oktaven sind weder *staccato* noch *legato*, sondern nur *pesante* zu spielen. Seite 2, Zeile 2, Takt 3, jetzt natürlich als Oktaven zu spielen,



ebenso Oktaven in der linken Hand beim Niedersteigen der Oktaven zu Ende der Kadenz.

Diese Oktaven der Kadenz, welche Liszt nicht in einzelne 4/4-Takte einteilte, sind nicht schneller zu spielen, als die Oktaven der linken Hand beim Hauptthema. Infolge dessen müssen die Oktaven der Kadenz schon das Tempo des gesamten Werkes angeben. Als Liszt das Werk komponierte, reichten die Klaviere im Basse nicht so tief hinab, wie jetzt. Liszt konnte daher die Oktaven nicht so tief bringen, wie auf den jetzigen Konzertflügeln. Zu meiner Zeit ließ Liszt diese Stellen in der Tiefe, weil nun möglich, in Oktaven spielen.

Seite 3, Takt 4, 5, 6, die linke Hand soll enorm rhythmisch mit aller Macht spielen, ebenso an den analogen Stellen. Liszt schrieb für Seite 4, Zeile 3, Takte 1 und 2 kein Pedal vor (chromatische Terzen). Hält man während der beiden Takte das Pedal, so entsteht ein Chaos. Nimmt man überhaupt kein Pedal, so fehlt die Sturmesnachahmung. Ich schlage vor, je einen kurzen momentanen Pedaltritt bei Beginn der Terzen und beim 1. und 5. Achtel des 2. Taktes zu nehmen.

Aber auch bei den übrigen Stellen möge man nur momentane Pedaltritte nehmen.

Seite 5 *Meno Allegro*. Man vergleiche diese Bässe mit denen der Funérailles (im Teile des Triumphes). Diese Bässe sind *pesante* zu spielen. Ich nehme Seite 7, *Più moto*, Takt 1 und 2 gar kein Pedal, aber dafür bei dieser Stelle



und spiele die folgenden Stellen entsprechend. Seite 7, 3. Zeile jeden Takt ein Pedal. Liszt sagte, daß er die Kadenz ad libitum nicht mehr als solche, sondern als notwendigen Teil des Werkes betrachte. Die zerlegten Akkorde der Kadenz sind —< >— zu spielen. Die letzten zwei Takte von Seite 8 ließ Liszt eine Oktave tiefer nehmen, also so:



Seite 10, 2. Zeile, die mächtigen Bässe rezitativartig und mit großem Ausdruck. Liszt ließ das Tempo (𝅗𝅥 = 144) nehmen, das Werk also nicht eigentlich als *Presto furioso* spielen; durch ein zu schnelles Zeitmaß würde es eben an Macht und Gewalt verlieren. So änderte er auch die Bezeichnung *Allegro con brio* (Triumph der symphonischen Dichtung Tasso) in *Allegro moderato e maestoso* um.

Liszt hat bekanntlich in der ersten Periode seiner Virtuosenzeit und auch noch in Weimar (zweite Periode) bei seinen Werken nur selten Fingersatz- und Pedalbezeichnungen angegeben, da ein Werk das andere drängte, und er mit bestem Willen nicht die Zeit fand, sich eingehend mit diesen Bezeichnungen zu beschäftigen. — Bei den Klavierwerken der letzten Periode war aber der Meister geradezu verschwenderisch mit diesen Bezeichnungen. Zur Zeit, als ich sein Schüler war (September 1884 bis zu seinem Tode 31. Juli 1886) bedauerte er stets, daß er in der ersten und zweiten Periode seines Schaffens nicht die Zeit gefunden, diese Bezeichnungen eingehend zu geben; er wollte sie bei Neuausgaben früherer Werke in derselben Weise ergänzen, wie er es bei den Werken der letzten Periode tat.

Wenn man also den Orage näher betrachtet, so wird man wohl notengetreu denselben in eine große Liszt-Ausgabe aufnehmen, jedoch wird man sich genötigt fühlen, Pedal- und Fingersatzbezeichnungen nach Lisztschen Vorbildern in Klammern (zum Unterschiede von den Lisztschen Bezeichnungen) zu ergänzen. Durch diese Klammern wird ja der Urtext gar nicht getrübt.

Die Liszt-Ausgabe soll ja nicht bloß ein gelehrtes totes Werk sein, das alles so wiederbringt, wie Liszt es schrieb, sondern auch ein lebendiges, praktisches Werk sein, das alle Ergänzungen bringt, die der Meister selbst leider nicht vornehmen konnte. Es lehrt also die geschichtliche Entwicklung der Vortragszeichen bei Liszt, daß er erst bei den Werken der dritten Periode dazu kam, jene Vortragszeichen umfangreich zu schreiben, und daß sein mündlicher Wunsch, man möchte ergänzen, vollständig in der geschichtlichen Entwicklung begründet ist Ich könnte unzählige Beispiele dafür anführen. So besitzen die sechs bei Peters erschienenen Bach-Bearbeitungen gar keine Pedal-, Fingersatz- und Phrasierungsbezeichnungen, während die viel später erschienene Bearbeitung der g moll-Fantasie und Fuge von Bach ausgiebig derartige Bezeichnungen besitzt. Ich habe vor einigen Jahren in der „Allg. M.-Z." (Berlin) diese Angelegenheit eingehend besprochen.

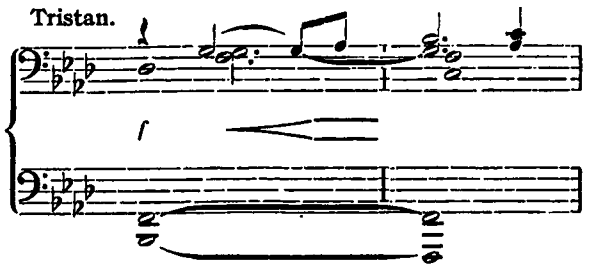
Au Cyprès de la Villa d'Este.

Threnodie aus dem 3. année de pélerinage (e moll). (Schott Söhne, Mainz.)

Es war Januar 1886 in Rom. Liszt war als Gast des Kardinal Hohenlohe ein paar Tage in der Villa d'Este in Tivoli. Wir Schüler besuchten ihn. Liszt führte uns auf die Altane der Villa d'Este, von welcher man weit über die traurigen, hohen Cypressen, über die öde Campagna romana, die vielen Kirchtürme Roms bis an das versandete Ostia und das Meer sieht. Der Meister war in trüber Stimmung. „Thränos" heißt Klagelied oder Totenlied. Wir können also Threnodie eine Ode oder einen Gesang des tiefsten Schmerzes nennen. In diesem Sinne muß das Werk auch in der Wiedergabe gestaltet werden. In der Mitte der Komposition ahme man das leise Rauschen der Zypressen nach, spiele die Rezitative gesanglich und klanglich.



Dieses Hauptthema hat große Aehnlichkeit mit dem Beginn des dritten Aktes von Tristan und Isolde:



Seite 3, Zeile 2, Takt 5 muß es im Basse *D* statt *E* heißen. Man beachte genau Seite 7, 3. und 4. Zeile das Daumenspiel der linken Hand. Da die Threnodie ein Werk der letzten Periode ist, so besitzt sie umfangreich Pedal-, Fingersatz- und Phrasierungsbezeichnungen.

Großes Konzertsolo. (Breitkopf & Härtel.)

Wenn jemand noch zweifeln würde, daß Liszts Original-Klavierwerke symphonische Dichtungen für Klavier (voll orchestralen Inhaltes) sind, so würde er sicher durch das Konzertsolo zu dieser Annahme kommen.

Seite 3 *Allegro energico*. Liszt hat selten ein so lange atmendes erstes Hauptthema (13½ Takte), welches voll Kraft, Energie mit einschneidendem Rhythmus gespielt werden muß. Mir erscheint das Werk wie „ein Heldenleben", ja der Anfang,



der sich oft wiederholt, hat tatsächlich etwas Stoßendes, Kämpfendes an sich.



Liszt hat diese Stelle mit unerhörtem gesanglichen Ausdruck gespielt. Die Begleitung spielte er, wenn ich mich so ausdrücken darf, nicht „technisch", sondern hauchte sie *pp* und *legatissimo* auf die Tasten hin. Er ließ ein großes *crescendo* von Seite 8, Zeile 1, Takt 2 bis Seite 8, Zeile 2, Takt 1 (inklusive) machen und mich in folgendem Takte wieder *p* beginnen. Das Grandioso Seite 9 vorletzte Zeile kann nicht breit genug gespielt werden. Seite 9, letzte Zeile, Takt 7 besserte er den Druckfehler *Ces* in beiden Händen aus. Es soll heißen *C*. Seite 10, Takt 9 spielte er die Stelle wunderbar mit dem Daumen (die *arpa*-Begleitung ganz tonlos hingehaucht). Das Des dur *Andante sostenuto* muß ganz frei und losgelöst von den Fesseln, jedoch so gespielt werden, daß man den Rhythmus durchspürt. Ich stelle mir darunter eine Liebesszene vor, indem tatsächlich wie bei der Liebesszene der Dante-Symphonie (Paolo und Francesca da Rimini) zwei Themen sich vis-à-vis stehen.

Nach diesem Andante erleben wir wieder einen Kampf, in welchem der Held fällt. Nun beginnt das Andante *quasi marcia funebre*, welche Trauermusik der Meister in der Weise spielte, wie ich es bei der Legende des heiligen Franciscus von Paula schilderte. Ein Sonnenstrahl (E dur Seite 26), wie ein Rückblick, erglänzt plötzlich nach dem Trauermarsch. Nachdem dieser geendet, beginnt Seite 28, 1. Takt die Apotheose, die Verklärung.

Der Schluß ist ganz und gar orchestral gedacht und muß als solcher auch orchestral gespielt werden. Ganz wunderbar klingt hier Seite 28, Zeile 2, Takt 2 das weibliche Liebesthema in ganzer Pracht herein und vergrößert sich in der Folge.

Während meines fast zweijährigen Aufenthaltes bei Liszt wurden nur fünf seiner Bearbeitungen von orchestralen Werken auf einem Klaviere vorgetragen. M. Rosenthal spielte das Scherzo der 9. Symphonie von Beethoven, Göllerich das Allegretto der 7. Symphonie von Beethoven und die Ballszene aus der Phantastischen Symphonie von Berlioz. Ich spielte dem Meister den Hinrichtungsmarsch und den Hexensabbat aus letzterer Symphonie vor. Liszt sagte unter anderem einmal ungefähr so: „Ich freue mich, daß Ihr dieses spielt, denn ich habe diese Bearbeitungen, ebenso wie die Lieder- und Orgelbearbeitungen nicht bloß zu dem Zwecke geschrieben, um für Beethoven, Berlioz, Schubert, Bach Propaganda zu machen, sondern aus innerstem Bedürfnis, um den orchestralen Werken gegenüber gleichwertige Klavierwerke zu schreiben, die auch ohne die Idee der Propaganda Daseinsberechtigung haben. Ich wollte einfach die Klavierliteratur erweitern, da das Klavier, zumal nach beständigen Errungenschaften des Klavierbaues, dem Orchester, der Orgel sehr nahe kommen kann. Leider schließt man diese aus den Konzertsälen ganz aus und spielt dafür das b moll-Scherzo Chopins" (welches er das „Gouvernanten-Scherzo" nannte).

Mit diesen wenigen Worten hat Liszt hier jenen zweiten Teil seines künstlerischen Schaffens verteidigt. Hiermit möge ein für allemal der Aberglaube beseitigt werden, Liszt habe nur mit der Absicht die damals noch unbekannten Werke von Beethoven, Schubert, Bach, Berlioz usw. zu verbreiten, diese Bearbeitungen gemacht. Freilich ist die Oeffentlichkeit ja gewohnt, das Schaffen Liszts nur in bezug auf andere zu betrachten, und wird erstaunt aufblicken, wenn sie hört, daß der Meister auch eigene Zwecke für sich hatte.

Beim Hinrichtungsmarsche sagte Liszt, ich solle, obgleich die 𝅗𝅥 = 72 bezeichnet sind, diesen Marsch sehr schnell auffassen, wobei er hinzufügte, daß Berlioz diesen Marsch schneller ausgeführt habe, als hier die Vorzeichnung ausdrücke; denn es solle dieses Tonstück gleich einer grauenhaften Vision an uns vorüberrauschen. Auch müßten die punktierten Noten sehr scharf betont werden, was nicht sein dürfte, wenn das Werk ein Trauermarsch wäre. Während er mir beim Hinrichtungsmarsche Seite 44, Zeile 5, Takt 3, das „*marcatissimo*" blau unterstrich, hat er beim Hexensabbat, dort, wo die Klarinette die Idée fixe verspottet und verhöhnt, die Worte „avec dérision" unterstrichen.

Ich konnte ihm diese Stelle nicht genug sarkastisch und trivial spielen. Uebrigens war aus Liszts Bemerkungen zu ersehen, daß er damals als Greis kaum mehr die gewaltige Begeisterung für Berlioz besaß, die er in seiner Jugend und als reifer Mann hatte, wenn er auch mit Hochachtung und Bewunderung von dessen Werken sprach.

Freilich ist die Phantastische Symphonie in einer Beziehung die Vorläuferin von Liszts Faust-Symphonie. So wie in jener die Idée fixe von ihrer heiligen Höhe im Hexensabbat herabgerissen, karikiert, verhöhnt und in den Schmutz gezogen wird, so ergeht es auch ähnlich durch den Geist der Verneinung den Faust- und Gretchen-Themen im letzten Satze der Faust-Symphonie.

Liszt hat der Einzelausgabe des Hinrichtungsmarsches die Idée fixe mit einigen herrlichen Variationen vorangestellt. Ebenso schrieb er eine Fantasie „L'Idée fixe, Andante amoroso pour le piano d'après une mélodie de H. Berlioz", welche einstens bei Mechetti in Wien erschien und zu den schönsten Transkriptionen Liszts gehört.

Beethovens Adelaide von Liszt für Klavier

zu zwei Händen bearbeitet. (Breitkopf & Härtel.)

Zu den bedeutendsten Liedübertragungen gehört entschieden seine Adelaïde-Bearbeitung. Während die Bearbeitungen der Orgelkompositionen Bachs, der Symphonien Beethovens und Berlioz selbstverständlich getreu (jedoch mit Berücksichtigung des Klaviers) ausfallen mußten, und dort nur der Klang der Orgel, hier die betreffenden Orchesterfarben, wie durch eine Laterna magica auf das Klavier zu projizieren waren, hat meines Erachtens nach jene Liedübertragung die höchste Vollendung, welche die freieste ist. Natürlich muß sich das Lied zu dieser freien Uebertragung eignen, es muß ein Strophenlied sein. — Z. B. „Der Doppelgänger", „Der Tod und das Mädchen"[1] usw. eignen sich nicht zu dieser freien Uebertragung, da dieselben nicht die Möglichkeit in sich bieten, zu Variationen gestaltet zu werden, wie es möglich ist bei den Liedern „Auf den Wassern zu singen," bei beiden „Ständchen", „Gretchen am Spinnrad", „Aufenthalt", „Du bist die Ruh'", „In der Ferne" usw.

Freilich eignet sich die Adelaïde nicht zur Variationenform; doch ist der Inhalt des Liedes ein derartiger, daß Liszt einsah, hier sei auf Grund des Liedes ein Boden, um der Darstellung der Gefühle der Liebe von der zartesten Hingabe bis zur leidenschaftlichsten Liebesraserei den herrlichsten musikalischen Hintergrund zu geben. Liszt bearbeitete die Adelaïde fast getreu zuerst (I. Ausgabe), später machte er eine Neuausgabe, in welcher er zwischen dem ersten und zweiten Teile eine Kadenz brachte und auch im zweiten Teile eine Kadenz (ein Rückblick auf die Themen des ersten Teiles) schuf. In der dritten Ausgabe verbesserte er die erste Kadenz und strich die des zweiten Teiles ganz und gar.

Der Verlust der zweiten Kadenz, welche in der jetzigen Ausgabe nicht mehr steht, ist sehr bedauerlich, da diese sehr stimmungsvoll ist. Es sind mir die Gründe, weshalb der Meister diese strich, nicht klar. Gerade diese Kadenz ist ebenso, wie die erste, ganz im Geiste Beethovens und doch in Lisztschem Geiste (Reproduktion und Produktion gehen hier ineinander) geschrieben und voll tiefer Wirkung. Freilich müßte die Liedübertragung so zu Ende gehen, wie diese in der jetzigen Ausgabe, getreu nach Beethoven, endet und die abschließenden zerlegten B dur-Dreiklänge müssen eliminiert werden, da sie störend wirken. In der Beilage bringe ich diese zweite Kadenz.

Seite 7, Zeile 4, Takt 1 schrieb nun der Meister *p* in mein Exemplar, um auf Grund des *p* ein mächtiges *Crescendo* zu machen. Die Passagen der linken Hand, die Seite 7, letzten Takt beginnen, erfordern wegen des Legato-Spieles und der schwierigen Untersätze lange Uebung.

Seite 8, Takte 2 und 3 *(vibrato e espressivo poco rallentando)* achte man darauf, daß man im zweiten Takte mit wilder Leidenschaft, in der zweiten Hälfte des dritten Taktes mit tiefer Resignation und Ergebung spiele. (Siehe auch die analogen Fälle.) Man achte auf das Lisztsche Daumenspiel der linken Hand, das hier sehr zur Geltung kommt.

(Schluß folgt.)

Ein 16jähriger Mozart-Enthusiast.

Von Dr. WILHELM KIENZL.[2]

Möge der geneigte Leser die folgende kleine Erinnerung aus meiner ersten Jünglingszeit mit freundlicher Nachsicht aufnehmen!

Es mag wohl häufig genug vorkommen, daß sich bei ganz jungen Leuten gewisse Liebhabereien und Fertigkeiten verblüffendster Art zeigen, die deren Eltern und Anverwandten

[1] Freilich hat Schubert in seinem berühmten d moll-Quartett darüber unsterbliche Variationen geschrieben, aber für eine freiere Liedübertragung eignet sich das Lied nicht.

[2] Mit Genehmigung des Herrn Verf. und der Schriftl. der vortrefflichen „Musica Divina", herausg. von der Schola Austriaca unter der Oberleitung von Abt A. Schachleiter O. S. B., Emaus (Prag). II. Jahrg. No. 8/9 entnommen.

einen Wechsel auf eine bedeutsame Zukunft auszustellen geeignet scheinen. Eine Schwärmerei jedoch, die über die bei geistig aufgeweckten Jünglingen in der Pubertätszeit gewohnten Formen der Begeisterung hinausgeht, an dem einmal ergriffenen Ideal zäh festhält und sich zu zielbewußter Betätigung verdichtet, wird man nur äußerst selten antreffen.

Mozart war von je meine Schwärmerei gewesen und ist es bis zum heutigen Tage geblieben. Gewöhnlich finden Knaben und junge Mädchen keinen Gefallen an Mozart, der ihnen verfehlterweise als Uebungsmaterial unterbreitet wird, hinter dem sie meist nichts anderes zu entdecken vermögen als eine zur Erzielung von Fingerfertigkeit leider notwendige Quälerei,



Mozart beim Orgelspiel. Von Carl Herpfer.
(Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.)

Man wird es daher nicht unbegreiflich finden, daß ich höchst erstaunt und erfreut war, als ich vor einigen Jahren vom Chef der Weltverlagsfirma Breitkopf & Härtel, Herrn Regierungsrat Dr. Oskar von Hase, ein Schreiben erhielt, das für mich eine Bestätigung des stolzen Bewußtseins bildete, im frühen Alter von sechzehn Jahren der intellektuelle Urheber der nachmaligen großartigen Gesamtausgabe der Werke Mozarts gewesen zu sein.

ähnlich der den Gymnasiasten bei der trockenen grammatikalischen Vornahme der herrlichen Dichtwerke eines Ovid oder Sophokles auferlegten. Die Innigkeit, Leidenschaftlichkeit und erhabene Größe der Muse des Salzburger Meisters geht ihnen erst in viel späteren Jahren, den meisten aber gar nie auf. Ohne unbescheiden sein zu wollen, muß ich sagen, daß ich hierin eine seltene Ausnahme bildete. So ruhte ich nicht eher als bis ich alle mir zugänglichen Werke des ver-

götterten Meisters kennen gelernt, alle seine gedruckten Briefe gelesen und sämtliche über ihn erschienenen Bücher durchstudiert hatte. Das „Chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts" von Ludwig Ritter von Köchel (Leipzig 1862), ein dickleibiger Foliant, war sozusagen meine Bibel. In ihr war ich völlig zu Hause, ja ich konnte sie fast auswendig. Anfangs der siebziger Jahre suchte ich den damaligen Grazer Musikdirektor Ferdinand Thieriot auf, an den ich in jugendlichem Ungestüm die Zumutung stellte, nicht weniger als alle sechshundert Werke Mozarts in fünf verschiedenen Lokalitäten (je nach ihrer Gattung) in chronologischer Reihenfolge zur Aufführung zu bringen. An Schwierigkeiten irgendwelcher Art dachte ich dabei natürlich nicht; die Sache dünkte mich ein Kinderspiel, und ich fühle heute noch das Herzweh, das mir das aus Mitleid und Wohlwollen gemischte Lächeln des reifen Künstlers bereitete, das ihm mein, jedes Bedenken in den Wind schlagender knabenhafter Ueberschwang entlockte.

Ich selbst veranstaltete bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit Mozart-Aufführungen, erst im Elternhause vor geladenen Gästen, dann in der Oeffentlichkeit, und wer nicht auf Mozart schwor, den hielt ich für meinen persönlichen Feind.

Man kann sich unter solchen Umständen wohl denken, daß es mir höchst schmerzlich war, eine unverhältnismäßig große Zahl der Mozartschen Schöpfungen noch ungedruckt zu wissen. Es erschien mir dieser Umstand als Schmach für das Volk, aus dem der Gottbegnadete hervorgegangen war.

Ich legte, rasch entschlossen, auf Grund des Köchelschen Katalogs, für meinen Privatgebrauch eine „Mozartausgabe" an, und zwar sammelte ich zuerst die zweihändige Klaviermusik und ließ ihr dann die vierhändige, die gesamte Kammermusik, die Lieder, Arien, Orgelsonaten, Konzerte, Symphonien und Opern folgen. Am 18. März 1873 richtete ich folgenden (für das Schreiben eines Sechzehnjährigen überraschend maßvoll gehaltenen), nachmals im Archiv des Breitkopf & Härtelschen Verlages aufgefundenen und mir 1902 durch die Güte Dr. von Hases in sorgfältiger Kopie übermittelten Brief an das Haus Breitkopf & Härtel:

Euer Wohlgeboren!

Ein großer Mangel, der sich in unserer Zeit sehr bemerkbar macht, ist, daß wir noch keine vollständige Sammlung von Mozarts sämtlichen Werken besitzen; überall sind noch Bruchstücke und nichts Ganzes; ich habe es daher unternommen, diese schwierige Aufgabe so gut als möglich zu lösen, indem ich nun mit der Sammlung sämtlicher zweihändiger Werke Mozarts (Stücke, Sonaten, Variationen in chronologischer Ordnung) zu Ende gekommen bin! — Jeder Komposition ist das genaue Datum ihres Entstehens (soviel bekannt ist) beigefügt und ein Commentar nach den besten Werken über Mozart (Jahn, Nissen, A. Fuchs usw.) zu jeder Komposition hinzugefügt. Da ich in Ihrem Verlage eine Sammlung von Beethovens sämtlichen Werken sehe, so sollte doch ein Mozart nicht unberücksichtigt gelassen werden; ich spreche eben nicht in (sic!) meinem Vorteile, sondern im Vorteile des Publicums, das Mozart ganz besitzen will! — Der Inhalt ist folgender:

Es folgt nun ein Verzeichnis der „Gemischten Stücke" (ohne die Kadenzen zu den Klavierkonzerten) [27], der Sonaten [18], der Variationen [16], und heißt dann weiter:

Die Sammlung der sämtlichen Claviertrios, Clavierquartetten, Clavierquintetten, Clavier-Violinsonaten, Lieder, vierhändigen Stücke, Stücke für 2 Claviere von Mozart habe ich nun auch vollendet; mit den Opern, Clavierconzerten, Orgelsonaten, Arien, Symphonien etc. hoffe ich bald fertig zu werden! Bitte mir umgehend zu antworten, ob die Annahme zum Drucke möglich wäre, und nähere Aufklärung mir darüber zu geben. Ich würde sonst (sic!) das ganze Werk gleichmäßig abschreiben lassen und Ihnen, geehrte Verlagshandlung, zum Drucke reichen!

Mit Hochachtung verbleibe ich

W. K.

Graz, am 18./3. 1873. Schüler von Mortier de Fontaine.

Der damalige Chef der Firma, der würdige Dr. Hermann Härtel, nahm meine Anregung, obwohl von einem gänzlich Unbekannten herrührend, durchaus ernsthaft auf, wenn er auch in seiner Antwort vom 24. März 1873 die Möglichkeit der Durchführung des Unternehmens wegen der schier unüberwindlichen Hindernisse, die sich ihr entgegenstellen mußten, als höchst zweifelhaft erklärt. Es heißt in seinem Schreiben unter anderem:

... eine wirklich vollständige Mozart-Ausgabe würde aber, wie wir Ihnen versichern dürfen, nur mit Hilfe sehr großer Zuschüsse, sei es aus Staatsmitteln oder sonst, zu Stande kommen können, und nachdem die André'sche Manuskriptsammlung zerstreut ist, dürfte es überhaupt schwer fallen, alles zusammenzubringen. Der Stoff, wie er z. B. in Köchel's Katalog, der Ihnen natürlich bekannt sein muß, angesammelt ist, ist ein sehr großer, kritische Durchsicht der Manuskripte und früheren Ausgaben wie bei Beethoven wäre unerläßlich; das Ganze, wie gesagt, wäre ein Unternehmen, welches ein Verleger als solcher nicht ohne Weiteres angreifen kann, während eine solche Angriffnahme natürlich auch von Jahr zu Jahr schwerer werden wird. Mehr wissen wir augenblicklich nicht über diesen Gegenstand zu sagen, freuen uns indeß Ihres warmen Interesses an der Sache, welcher das unserige gewiß auch nicht fehlt, wenn auch die Verhältnisse die Verwirklichung einer solchen Ausgabe nahezu unmöglich erscheinen lassen.

Und doch kam die große Breitkopf & Härtelsche Mozart-Gesamtausgabe zustande, und zwar gar nicht lange nach diesem skeptischen Schreiben Dr. Härtels. Schon im Jahre 1875, dem Todesjahre Härtels, gab dieser die Zustimmung zu der Inangriffnahme des Unternehmens, und Ritter von Köchel förderte es durch eine namhafte Spende und brachte dadurch den Stein ins Rollen.

Dr. von Hase schrieb mir am 13. Mai 1902 ausführlich über den großartigen Plan einer Gesamtausgabe der Werke Glucks, zu deren Verwirklichung er meine Mithilfe mit den freundlichen Worten erbat:

Vielleicht weiß uns der begeisterte Musiker, der einst als Schüler von Mortier de Fontaine als Erster auf eine Ausgabe der Werke Mozarts hinwies, nun als gereifter Opernkomponist die Pfade zu bahnen, wie wir seinem österreichischen Ahnherrn gerecht werden.

Leider war ich dazumal nicht in der Lage, ihm in dieser neuen Sache dienlich zu sein.

Den Beschluß dieser kleinen Erinnerung aber bilde ein Satz, den mir der hochverdiente Mozart-Forscher Ludwig Ritter von Köchel gelegentlich eines Besuches, den ich dem damals bereits 75jährigen Greise am 1. März 1875 in Wien abstattete, in mein Stammbuch schrieb und der für die Anschauungsweise des in Mozart die höchste Entwicklungsstufe der Tonkunst erblickenden und vor dem „letzten" Beethoven und seiner Neunten Symphonie ratlos und schaudernd Halt machenden Gelehrten charakteristisch ist:

Dem Schönen in der Kunst ist eine unsichtbare Grenzlinie gezogen: der echte Künstler empfindet sie und wird es vermeiden, darüber hinauszugehen.

Herrmann Scholtz.

Von OTTO URBACH (Dresden).

Am 9. Juni vollendete Herrmann Scholtz sein 70. Lebensjahr. Die Dresdner Allgemeinheit erfuhr das Herannahen dieses Fest- und Ehrentages der Deutschen Musik durch einen Scholtz-Abend des Musikpädagogischen Vereines am 24. April, der außer einem von Prof. Rich. Müller verfaßten, von Dr. Wauer vorgelesenem Lebensbilde lauter Kompositionen des Gefeierten zu Gehör brachte — das Trio op. 51, die Passacaglia op. 74, die Variationen op. 77 für 2 Klaviere, eine ganze Reihe von Klavierstücken und Liedern (Ausführende: Frau Dr. Tangel-Strik, Frl. Mary Schmid, die Kgl. Kammermusiker Th. Bauer und Zenker, die Prof. Bachmann, Schumann und der Verfasser dieser Abhandlung). Staunend rechnete man es nach: Herrmann Scholtz geboren am 9. Juni 1845 in Breslau! schier unmöglich schien es, ihn sich als Siebzigjährigen vorzustellen. Noch vor kurzem hatte man im Tonkünstlerverein sein außerordentliches Klavierspiel und seine erlesene Künstlerschaft in hinreißenden Meisterleistungen wie der Kreutzer-Sonate Beethovens, dem Klavierquartett und -Quintett Rob. Schumanns und dem b moll-Trio Rob. Volkmanns mit Jubel bewundert; in frischer Erinnerung lebten herrliche Aufführungen Bachscher Doppel-, Drei- und Vierklavierkonzerte, Beethovenscher Trios, Brahmsscher und Griegscher Kammermusikwerke; die schöne Zeit wurde wieder lebendig, da Herrmann Scholtz in seinen Klavierabenden köstliche Gaben spendete, ein treuer und berufener Hüter der klassischen Meisterwerke war, die verschlossene Schatzkammer Robert Schumanns öffnete und der hochgestimmten aristokratischen Kunst Chopins der gefeierte Verkünder wurde, als den ihn die musikalische Welt aller europäischen Völker kennt; andächtig gedachte man der Kammermusikabende mit *Emil Feigerl* an der Violine und *Ferdinand Böckmann* am Violoncell, an denen neben dem bewährten Alten auch das wertvolle Neue liebevoll gepflegt wurde, mit Genugtuung der ehrwürdigen Gestalt König Alberts, der Herrmann Scholtz „aus eigener Entschließung" zu seinem Kammervirtuosen und später zum Kgl. Professor ernannte; mit heißem Dank wurde man sich bewußt, daß man durch Herrmann Scholtz seit 1880 den Führer zur Kunst Chopins in der Hand hatte in seiner Ausgabe der Klavierwerke Chopins, die herangereift in vierjähriger vorbildlich sorgfältiger und gewissenhafter

Arbeit einer volkstümlichen Verbreitung ohnegleichen sich rühmen darf und den Namen Herrmann Scholtz auch so ziemlich jedem Klavierlaien geläufig gemacht hat. Mit Stolz erzählten alteingesessene Dresdner, wie die berühmtesten Musiker des In- und Auslandes in die sächsische Hauptstadt kamen, um mit Herrmann Scholtz zu musizieren, so Joseph Joachim, Edvard Grieg und der einst für anständig gehaltene Saint-Saëns, mit dem Scholtz dessen Beethoven-Variationen für 2 Klaviere aufführte; — wenn man das alles erwog und an der Hand des Vortrags dieses köstliche Leben voll Musik und Arbeit an sich vorüberziehen ließ, da fühlte man ja sehr wohl, daß der dreifache Schritt der Zeit auch das pfeilschnelle Dahinfliehen der Vergangenheit in sich schließt. Fürwahr ein fesselndes Stück Musikgeschichte knüpft sich an den Namen Scholtz. Fernab von den Stürmen, die Musikdrama und symphonische Dichtung entfesselten, erscheint er als einer der treuen Hüter der Musik als Selbstzweck mit eigener Folgerichtigkeit, als Gefühls- und Stimmungsausdruck, die fortschreitenden Vorgängen nur großzügige, nicht ins Einzelne gehende, Einwirkung zugesteht. Die Wurzeln dieser Musikernatur liegen außer in der eigenen Begabung, hohen Bildung und Geschmackssicherheit, in dem Glücke einer strengen Schulung.

Den Grund zu seiner theoretischen Ausbildung legte Herrmann Scholtz bezeichnenderweise bei dem bekannten Kirchenkomponisten und Vorfechter für Wiedereinführung der Kirchentonarten, dem Domorganisten und Domkapellmeister *Moritz Brosig* in Breslau. 1864 gesteht ihm *Adolf Henselt* das Recht und die Verpflichtung zu, den Musikerberuf zu ergreifen, worauf er im Leipziger Konservatorium eintritt, unter *Plaidy* Klavier, *Riedel* Komposition und *Schulz-Beuthen* Instrumentation betreibt und so heranreift, daß er 1867 auf einem Musikfest in Meiningen Aufsehen erregt und von *Franz Liszt* mit einer warmen Empfehlung zu *Hans von Bülow* an die neugegründete Königliche Musikschule in München geschickt wird. *Bülow* und *Rheinberger!* man vermeint deutlich das gütige Wirken einer geheimen Macht zu spüren, die den strengerzogenen jungen Künstler den Meistern zuführt, die den Grundkern seines Wesens zu erkennen und zur Blüte zu entfalten verstehen, ohne ihn in schmerzlichen Zwiespalt zu bringen. Ein Kompositionsabend, darunter ein Klavierkonzert, dem die Ehre widerfährt, von Bülow dirigiert zu werden, ist die verheißungsvolle Frucht dieses Jahres. Bülow fesselt ihn durch Anstellung auch an sich und die Musikschule. Schwere Erkrankung zwingt Scholtz nach 5 Jahren zur Niederlegung dieser Stellung und zum Aufenthalt in Italien, der ihn so kräftigt, daß er 1875 nach Dresden übersiedeln und den Lebensbund mit *Flora Nadler*, der kunstsinnigen und feingebildeten Sprossin einer Budapester Maler- und Kupferstecherfamilie schließen kann. Also seit 40 Jahren entfaltet Scholtz seine segensreiche Wirksamkeit durch Konzert und Unterricht als wahrhaft vornehmer, begeisternder Belehrer und Erzieher in seiner zweiten Heimat Dresden. Und nun erfuhr man durch den Scholtz-Abend des Musikpädagogischen Vereines unwiderleglich, daß Herrmann Scholtz, der Meister des Klavierspiels, der kenntnisreiche hochgebildete Pädagoge, der verehrungswürdige Mensch mit dem goldlauteren Charakter, in heißem Ringen auch um den Lorbeer des schaffenden Künstlers gekämpft hat. Außer jenem Klavierkonzert, das Handschrift geblieben ist, liegen 79 Werke im Druck vor, in klassischer Form aufgebaut, im Geiste der Romantiker, vornehmlich Schumanns geboren, von Schwung, Wohllaut und Poesie erfüllt und im Klaviersatz von edler Virtuosität, in aller Fülle nie das Leben des Stimmgewebes erstickend. Eine wohltuende Strenge der Grundanschauungen macht sich überall geltend, die Dissonanzen und Ausweichungen nie ohne folgerichtiges Ziel anschlägt — ein sicheres Kennzeichen der Meisterschaft — und in jedem Werke ein Streben nach dem Ganzen, nach melodischer Entwickelung und Abrundung, so daß das Kleinste fertig vor uns steht und man auch im Größten den Faden nie verliert.

Unsere Zeit ist oder war ja für Tondichter mit ausgesprochen melodischer Entwickelung gern ungerecht; man war drauf und dran, ihnen zu verbieten, ihre Seligkeiten nach eigener Fasson zu erleben; man war auf dem besten Wege, unduldsam gegen alle Musik zu werden, die nicht unausgesetzt harmonisch scharf gewürzt sich zeigte, mochte sie sonst noch so wenig Hand und Fuß haben; wir waren auf dem besten Wege, blasierte Philister des harmonischen und programmatischen Experimentes zu werden — das hat bei weicheren Naturen, die sich bewußt waren, aus anderem Stoffe geformt zu sein, leicht eine übergroße Bescheidenheit hervorgerufen. Eine recht mißliche Sache! Man hat ja die Genugtuung, daß sie im Munde der Leute und in Trinksprüchen anerkannt und als eine lobenswerte Eigenschaft hingestellt wird — aber bis das so weit kommt, haben sich andere, mitunter allerhand Schwätzer und Unberufene, auf alle guten Plätze gesetzt, und neben den stolzen Namen auf -off, -y, -oze nimmt sich so ein ehrlicher deutscher Name dann gar zu kümmerlich aus. Und Herrmann Scholtz gehört trotz der Kraft und Gesundheit seiner künstlerischen Persönlichkeit zu diesen weichen feinen Naturen, die eher ungerecht gegen ihre eigenen Schöpfungen werden, als daß sie sie mit der nötigen Gewichtigkeit in helles Licht rücken. Nie zeigte er das Erscheinen eines neuen Werkes an, nie veranstaltete er Kompositionsabende, nie ließ er seinen Kunstgenossen Verzeichnisse und Empfehlungen zukommen, und wenn man das Glück hatte, seiner Freundschaft gewürdigt zu werden, so erstreckte sich der Gedankenaustausch auf Bach, und abermals auf Bach, auf Beethoven, Schumann, Liszt, Brahmssche Kammermusik, Volkmann und die Literatur über diese Meister, mit deren genauer Kenntnis er gar manchen Musikbücherwurm in nicht geringe Verlegenheit setzen konnte, auf seinen Freund Grieg, auf Friedrich Wieck und seine Töchter, auf Phrasierung, Artikulation, Verzierungen, klaviertechnische Fragen, Handschriften und anderes; — nur nicht auf seine eigenen Werke. Von ihnen zu reden, vermied er fast ängstlich. Als ich ihn vor Jahren in meiner Würde als „Musikausschuß" einer Musikerkasse bat, seine reizenden „Ländler" selbst aufzuführen, wehrte er entsetzt ab: „die Kritik zerfleischt mich!" und war nicht dazu zu bewegen. Ja, Chopin oder Schumann gern! Diese Bescheidenheit kann natürlich auch ihre ernsten Gefahren für das künstlerische Schaffen haben, wenn sie zur Selbstverleugnung und zur Aufgabe des Eigenwillens entartet, wenn sie der Phantasie Bleigewichte anhängt und in Ausfüllung der überlieferten Formen ihr ganzes Heil sucht oder gar einem Schaffen „über einen Leisten" anheimfällt. Aber hier zeigt es sich, daß die tiefe und echte Bescheidenheit unseres Künstlers jene rührende und liebenswerte menschliche Tugend ist, die auf tiefem Eindringen in Gewalt und Größe der unsterblichen Meisterwerke beruht: in seiner K u n s t, da ist dieser stille gelehrte Mann ein Eigener, da schaut aus jedem Worte seines Urteils, jedem Tone seines Klavierspiels, jedem Takte seiner Bearbeitungen und auch dem kleinsten seiner Werke die Reife des in strenger Schulung aufgewachsenen und auf eigenem Pfade zur Höhe gelangten Künstlers.

HERRMANN SCHOLTZ.
(Photogr. Adolf Dons, Dresden-A.)

Die rechte Stellung zu den Kompositionen Scholtzens wird man erst gewinnen, wenn man eingedenk ist, daß sie sämtlich v o r dem sieghaften Eindringen der Wagnerischen musikalischen Entwickelung in die symphonische Musik entstanden sind — die farbenprächtige Passacaglia, op. 74, wurde 1893 geschaffen — und ihre Wurzeln in einer früheren Kompositionstechnik haben (wer diese, also die Kulturarbeit der Klassiker, als veraltet ansehen will, möge es vor seinem Gewissen verantworten). Dies wird so recht klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß über die „Albumblätter" op. 20 bereits *Louis Köhler* des Lobes voll war: „Diese Musik hebt uns sofort in eine höhere Empfindungssphäre, wir atmen Schumannsche und Franzsche Lyrik. Man könnte den Komponisten als einen Wahlverwandten Theodor Kirchners bezeichnen, so exquisit ist sein Phantasiestoff und so sprechend seine Melodie." Auf klare Entwickelung der Form hält Scholtz sehr viel, alle Gruppen sind leicht erkennbar, Feinheiten, wie Takt- und Metrumverschränkungen werden gern angebracht. Der weitaus größte Teil aller Werke sind Klavierstücke in kleinen und großen Liedformen. In manchen Sammlungen

wird ein und dieselbe Anordnung beibehalten, wie im „Buch der Lieder", in den „Albumblättern", „Präludien", das würde, wenn beabsichtigt, dichterisch etwa Liedern mit der gleichen Strophenform entsprechen. Merkwürdige, übrigens meisterhaft gelungene Versuche ähnlicher Art hat Draeseke in seinen orientalischen Strophenformen nach Rückert nachgebildeten „Ghaselen" gemacht. Die großen Formen beherrscht Scholtz ebenfalls mit bemerkenswerter Gewandtheit und Sicherheit, wie im Trio und der Klaviersonate; es ist eine Freude, die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Form, die erfindungsreiche Ausgestaltung der Themen und das lebendige und natürliche kontrapunktische Spiel der Stimmen festzustellen. Es ist ein wahres Verhängnis, daß Scholtz die ihm so natürliche große Form nicht in viel mehr Werken angebaut hat; der Grund ist sicher der leider so häufige, ja alltägliche, daß die besten Kräfte durch das Uebermaß von Unterrichterteilen und durch den Zwang der Konzertierfertigkeit und das damit verbundene unausgesetzte Studieren des modernen Pianisten lahmgelegt werden.

Der Inhalt der Scholtzschen Werke ist bei aller Durchsichtigkeit der Formen von bemerkenswerter Mannigfaltigkeit. Es sind *Stimmungsbilder* mit reichen tonmalerischen Zügen (Nachtgesang op. 50, Nachtstücke op. 72, Serenade op. 26, Trauermärsche op. 12, 28, 54), drei Barcarolen op. 4, 35, 46), Trauerklänge, den Manen Schumanns op. 39, Elegie auf den Tod Chopins op. 48, Stimmungsbilder op. 60), Notturnos op. 76, Traumbilder op. 22; zu dieser Gattung gehören mehr oder weniger auch die zahlreichen *Lieder ohne Worte* (Buch der Lieder op. 45, Impromptus op. 19, 65. Kanzonetten op. 8, 42, 56, 63, Fantasiestücke, op. 9, Romanzen op. 13, 52, 71, Charakterstücke op. 32, Albumblätter op. 20, Minnelieder op. 25, Präludien op. 29, Klavierstücke op. 34, darunter das entzückende Schlummerlied, Mädchenlieder op. 37, Klavierstücke op. 38, Lyrische Blätter op. 40, Klavierstücke op. 47, 49, 55, 57, 65, 69, 71, 73, Jagdstücke op. 47, 55, 67; *Stücke in alten und neuen Tanzformen* (viele Mazurkas, Menuett und Gavotte op. 62, Tarantellen op. 24, 56, Saltarello op. 24, Ländlicher Tanz op. 38, Polka-Caprice op. 59, Geistertanz op. 21, Gnomentanz op. 55, die bereits erwähnten Ländler, zwei schwungvolle virtuose Konzertpolonaisen op. 6 (in Wirklichkeit op. 1) und 30 (Fr. Liszt zugeeignet); außerdem eine Fuge op. 14, eine Konzertetüde op. 11, zwei Balladen op. 66 und 78, Scherzi op. 49, 70 und 79, Humoresken op. 23 und 75, die Sonate op. 44, die Variationenwerke op. 27 über norwegische Weisen, 36 und 58 über eigene Themen, 77 für zwei Klaviere und das schöne, schwungvolle, prächtig gearbeitete, in Wohllaut (langsamer Satz!) schwelgende Trio für Klavier, Violine und Violoncell. Auch zwei Hefte Lieder für eine Singstimme mit Klavier hat Scholtz veröffentlicht: op. 15 „Es muß ein Wunderbares sein", „Du bist wie eine Blume", „Gruß" und op. 68 „Gute Nacht", „Spottlied", „Ihre Stimme", „Schlummerlied". In ihnen folgt er nicht dem Zuge der Zeit, statt Gesang Deklamation zu bieten; seine Lieder haben auch ohne Worte musikalisches Leben.

Zu diesem reichen Eigenen treten noch Bearbeitungen: der langsamen Sätze der beiden Klavierkonzerte Chopins mit Verflechtung der Orchestermusik, und des Schubertschen Trauermarsches aus op. 40, für Solovortrag zu zwei Händen; der c moll-Etüde Chopins aus op. 25 für zwei Klaviere; der Hellerschen Etüden mit Fingersatz in einer englischen Ausgabe; eine sehr nötige des Brahmsschen d moll-Klavierkonzertes mit 2. Klavier und mit Fingersätzen, ebenfalls bei Augener in London herausgegeben. Die größte seiner Bearbeitungen aber ist die der zweihändigen Klavierwerke Chopins, die wir schon gebührend hervorgehoben haben. Es ist bedauerlich, daß der Verleger Peters nicht auf den Plan Scholtzens einging, sämtliche Lesarten der Originalausgaben in Anmerkungen zu bringen. Scholtz wäre gerade der Mann gewesen, solch ein verdienstvolles Werk zustande zu bringen; bei seiner Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit wäre ihm keine Schwierigkeit zu groß gewesen. So war er auch der rechte Mann, aus verschiedenen Lesarten die musikalischste und angemessenste auszuwählen; Chopin aber zu „verbessern" und mit Persönlichem zu vermengen, das hat er nie getan. In diesem Zusammenhange sei erwähnt, daß Scholtz Besitzer der Handschrift der „Préludes" von Chopin ist; gewiß das wertvollste Stück in seiner schönen Sammlung von Briefen und Notenhandschriften und gewiß bezeichnend für den Eifer und das Glück, die ihm bei seiner Chopin-Ausgabe die Hand geführt haben.

Wenn Herrmann Scholtz sein Leben und Schaffen überblickt, so ist er wohl berechtigt, mit Joseph Haydn zu sagen: „ein harmonischer Gesang war mein Lebenslauf"; in sonniger Tageshelle liegt sein Schaffen vor uns gleich einem schönen Garten an anmutiger Anhöhe mit lieblichen vertrauten und kostbaren phantastischen Blumen. An uns ist es, dem treuen deutschen Künstler beim Antritt des achten Jahrzehnts von Herzen zu beglückwünschen, die Erinnerung an sein Klavierspiel gleich einem Vermächtnis wachzuerhalten und die Blumen seines Gartens mit Liebe zu hegen und zu pflegen.

Johann Joseph Abert †.

Am 1. April dieses Jahres starb in Stuttgart J. J. Abert im 83. Lebensjahre. Gleich vielen bedeutenden Künstlern hat auch er sich aus sehr bescheidenen Verhältnissen emporgearbeitet. Geboren als Sohn eines Maurers am 21. September 1832 in einer „Kaluppe" — einem primitiven Häuschen, das nur aus einem Erdgeschoß bestand — zu Kochowitz, einem kleinen Dörfchen Nordböhmens, erhielt er seinen ersten musikalischen Unterricht in Violin-, Klarinettenspiel und Gesang in Gastorf, einem zehn Minuten von seiner Heimat entfernten Marktflecken. Sein Talent kam schon sehr früh zum Durchbruch. Er begann zunächst mit der Komposition von Tänzen, machte sich dann aber schon mit elf Jahren an eine Messe, die von einem Musikverständigen in einem Nachbarorte sehr günstig beurteilt wurde. Aberts Eltern entschlossen sich daraufhin, wenn auch schweren Herzens, den Knaben zu seiner weiteren Ausbildung auf das Konservatorium nach Prag zu schicken. Mitgeben konnten sie ihm freilich nichts als 5 Gulden und einen Laib Brot monatlich, eine Ration, die der Knabe im Herbst durch Fallobst, das er früh morgens vor der Stadt sammelte, zu ergänzen suchte. Im Konservatorium selbst mußte er zunächst sein bisheriges Hauptinstrument, die Violine, verabschieden, da alle hiefür vorgesehenen Stellen besetzt waren, und wurde dafür zwangsweise zum Kontrabaß versetzt, einem Instrument, auf dem er sehr bald allgemein anerkannte Meisterschaft erlangte und dessen Literatur er später durch wertvolle eigene Kompositionen bereicherte. Die gesetzliche Lehrzeit umfaßte sechs Jahre in zwei Kursen zu drei Jahren. Aberts Lehrer waren im Kontrabaßspiel Professor Hrabje, im Tonsatz Johann Friedrich Kittel, der damalige Direktor der Anstalt. Schon bei der Prüfung des ersten Jahrganges zog er die Aufmerksamkeit des böhmischen Adels auf sich. Graf Nostitz sowohl als namentlich die kunstsinnige Gräfin Schlik zogen den jungen Musiker in ihr Haus und förderten nicht nur seine künstlerische, sondern auch seine allgemeine Bildung dadurch, daß sie ihm die reichen Schätze ihrer Bibliotheken zum Studium zur Verfügung stellten. Hier legte Abert den Grund zu seiner späteren staunenswerten Allgemeinbildung, worin er es schließlich mit jedem „Studierten" aufnehmen konnte; vertrat er doch zeitlebens die Ansicht, daß selbst die virtuoseste musikalische Fachbildung noch lange nicht den echten Künstler ausmache. Auch die Notenschätze der gräflichen Häuser, sowie ein Klavier erhielt er hier zu freier Verfügung. Am Schlusse seines dritten Studienjahres trat Abert mit seiner ersten Symphonie (h moll) an die Oeffentlichkeit und erregte damit allgemeines Aufsehen; gleichzeitig erschienen ein Konzert und mehrere Etüden für sein Spezialinstrument, den Kontrabaß. Am Abschluß seiner Lehrzeit folgte eine zweite Symphonie in c moll. Damals war der Stuttgarter Hofkapellmeister P. Lindpaintner bei der Prüfung zugegen; kurzerhand entschloß er sich, den jungen Künstler mit einem Gehalt von 500 Gulden für seine Hofkapelle zu engagieren. So kam Abert 1852 nach Stuttgart, der Stadt, der er fortan bis an sein Ende treu geblieben ist. Hier führte er im Jahre 1859 die älteste Tochter Wilhelm Marquardts, des Begründers des bekannten Stuttgarter Hotels, Amalie als Gattin heim. Die Wahl war überaus glücklich, denn sie fiel auf eine an Geist wie an Gemüt weit über den Durchschnitt hervorragende Frau, die auch künstlerisch dem Gatten das feinste Verständnis entgegenbrachte. So verlief die Ehe bis zum Tode der Gattin 1907 durchaus harmonisch; getrübt wurde sie nur durch den Verlust zweier Kinder. Nur der jüngste Sohn, der zurzeit als Musikhistoriker an der Universität Halle a. d. S. wirkt, hat die Eltern überlebt. Stets war Abert darauf bedacht, durch Reisen seinen Gesichtskreis zu erweitern. So führte ihn 1861 eine mehrmonatige Studienreise nach Paris und London. Namentlich der Pariser Aufenthalt war überaus reich an nachhaltigen Eindrücken. Vor allem verkehrte Abert hier mit Rossini, der ihn täglich zu sich beschied, ferner mit Halévy und Auber. Aber auch mit Richard Wagner, der damals seinen „Tannhäuser" an der Pariser Oper einstudierte, wurde nähere Bekanntschaft geschlossen. Fast täglich nahm Abert mit Wagner und seiner ersten Frau Minna den Nachmittagskaffee ein, wobei die Pariser Musikverhältnisse gründlich durchgesprochen wurden, vor allem aber hatte er Gelegenheit, sämtlichen Proben zum Tannhäuser beizuwohnen, was ihm später bei der Stuttgarter Einstudierung der Oper sehr zu statten kam.[1] Wagners Empfehlung verschaffte Abert zugleich aber auch Zutritt zum Hause der Fürstin Metternich, der Gönnerin Wagners, die ein lebhaftes Interesse für Aberts Schöpfungen bekundete. Dieser Pariser Aufenthalt hat für ihn und seine Kunst reiche Früchte getragen. Noch Jahre darauf wurde seine Oper „Astorga" von der Akademie der Musik in Paris

[1] Ein Teil der Stuttgarter Kritik war freilich anderer Meinung. Er warf Abert vor, daß er von den Tempi des Tannhäuser keine Ahnung hätte!

preisgekrönt und wurde bereits einstudiert, als die Ereignisse von 1870 den Fortgang der Proben für immer unterbrachen.

In Stuttgart wurde Abert 1866 zum Musikdirektor und ein Jahr später an Eckerts Stelle zum ersten Hofkapellmeister ernannt. Gleich in den Beginn seiner neuen Tätigkeit fiel die Einstudierung der Wagnerschen Opern, des Tannhäuser, Lohengrin und Fliegenden Holländers. Das war angesichts der damals ausgesprochen wagnerfeindlichen Strömung in Stuttgart eine Leistung von größter Tragweite. Hatte doch z. B. Lindpaintner, der nach altem Brauch kontraktlich jährlich eine neue Oper gegen 500 Gulden Honorar zu schreiben hatte, sich dem Eindringen jeder „verdächtigen" Neuerung eifersüchtig entgegengestemmt.[1]

Auch in das Stuttgarter Konzertleben kam durch Abert ein frischer, belebender Zug. In den Abonnementskonzerten der Hofkapelle machte er das Publikum erstmals mit den Symphonien von Schubert und Schumann, späterhin auch mit den Werken von F. Liszt und J. Brahms bekannt. Daneben ging eine rege kompositorische Tätigkeit her. Von Aberts Opern „Anna von Landskron", „König Enzio", „Astorga", „Ekkehard", „Die Almohaden" haben „Astorga" und „Ekkehard" die meiste Verbreitung gefunden, von seinen sechs Symphonien der „Columbus" und sein letztes Werk, die „Frühlingssymphonie". Von seinen übrigen Werken sind zu nennen: ein überaus anziehendes Streichquartett in A dur, eine Kantate zur Schiller-Feier, verschiedene Ouvertüren und eine größere Anzahl von Klavierstücken und Liedern. Besonders beliebt sind auch seine Bearbeitungen Bachscher Präludien und Fugen für großes Orchester geworden. Eine ausführliche Harmonielehre von seiner Hand blieb Manuskript.

Als Mensch wie als Künstler war Abert ein vornehmer, edler Charakter, der vor allem darin Befriedigung fand, Künstler nach jeder Richtung hin zu fördern und zu unterstützen. Er ist in seinem langen Leben nur einmal ernstlich krank gewesen, als ihn 1900 ein schwerer Schlaganfall traf. Aber auch hievon hat er sich bald wieder soweit erholt, daß er sich bis an sein Lebensende einer vollen Aufnahmefähigkeit, namentlich künstlerischen Erzeugnissen gegenüber, erfreuen konnte. Er starb schließlich eines sanften Todes. Mit ihm ist einer unserer ältesten, tüchtigsten und namentlich künstlerisch ehrlichsten Meister dahingegangen, betrauert von allen, die ihn kannten oder ihm näher standen. **Wenzel Abert.**



Kritische Rundschau

Linz a. D. Im „Musentempel" feierte die Operette Triumphe dafür wurde die Oper gänzlich aus dem Spielplane ausgeschaltet In den Konzertsälen ging es im Kriegsjahr 1914/15 weniger lebhaft zu als in Vorjahren. Der Musikverein brachte u. a. Glucks Alcesten-Ouvertüre, mit Frl. Bockmayer (Wien) das D dur-Konzert für Violoncello von Haydn, Mozarts D dur-Symphonie (K. No. 385). Palma v. Paszthory hatte mit dem Violinkonzert von Brahms — den Virtuosen galt es lange als Konzert „gegen die Geige" — schönen Erfolg. Im letzten Konzerte wurde die „Eroika" umrahmt von dem G dur-Klavierkonzerte Beethovens und Liszts „Fantasie über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen" (für Klavier und Orchester). Frau Gisela Göllerichs Klavierspiel fand freundliche Anerkennung. Ungetrübten Kunstgenuß bereitete das Fitzner-Quartett — unsere Pioniere der Kammermusik, da Linz und Urfahr mit 80 000 Einwohner keine Quartettvereinigung besitzt, die öffentlich spielt — mit der stilvollen Auslegung des Soloquartettes von Mozart, des Kaiser-Quartettes von Haydn und des Schubertschen d moll-Quartettes. Viktor Heim ersang sich als Mitwirkender durch seine vornehme, intelligente Liedauslegung starken Beifall. Ein Ereignis für Linz war die Aufführung des Septettes von Beethoven (seit 23 Jahren nicht zu hören) und des Oktettes von Schubert (vor 35 Jahren letztmalig gespielt). Mit dem Fitzner-Quartett erschienen die Wiener Hofmusiker und Solisten der Hofoper: Behrends, Strobl, Stigler, Stix und für den eingerückten zweiten Violinisten E. Hauser vom Rebner-Quartett in Frankfurt. Die Darbietung war eine makellose, herzerfreuende. Starken Zulauf fand Slezak, der Zugabe um Zugabe mit lächelndem Miene singen mußte. *—ā—*

[1] Als Abert, noch als Hofmusikus, ihm ein neues symphonisches Werk zur Begutachtung vorlegte, antwortete der Gestrenge: „Was? komponieren tun Sie auch? Das, lieber Freund, besorgen wir selbst", schob dem Erstaunten die Partitur unter den Arm und entließ ihn.





KUNST UND KÜNSTLER

— *Max Schillings'* Oper „*Mona Lisa*" wird am 26. September im Königlichen Hoftheater in *Stuttgart* zur *Uraufführung* kommen. Es schließen sich mit weiteren Aufführungen des Werkes, das im Drei-Masken-Verlag in München erschienen ist, die Wiener und die Berliner Hofoper an (4. und 15. Oktbr.). Auch vom Stadttheater in Hamburg ist das Werk erworben worden.

— *Hans Pfitzner* hat die Partitur seiner neuen Oper „Palestrina" bis auf das erste Vorspiel beendet.

— Francisco Goya (1746—1828), der spanische Maler, wird als Held einer Oper erscheinen, deren Dichtung von Periquet herrührt, während die Musik von dem namhaften spanischen Komponisten *Enrique Granados* geschrieben ist. Die Uraufführung soll an der New Yorker Metropolitan-Oper stattfinden.

— An der Universität Göttingen wird der ao. Professor für Musikwissenschaft *Otto Freiberg* mit Ablauf des Sommersemesters vom Lehramt zurücktreten.

— *Joseph Liebeskind* ist in das Direktorium des Königl. Konservatoriums der Musik in Leipzig gewählt worden.

— Der Liederkomponist *Hans Hermann* tut in Dresden Dienst als Kriegsfreiwilliger.

— Kapellmeister *Viktor W. Schwarz* erhielt vom Herzog zu Koburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— *Alexander Kipnis* wurde als erster Bassist an die Königl. Hofoper in *Wiesbaden* auf fünf Jahre berufen.

— *Hermann Stange* wurde vom Herbst ab mit *A. v. Zemlinsky* für das *K. Deutsche Landestheater* in *Prag* als Kapellmeister gewonnen.

— *Melitta Heim*, die vortreffliche Koloratursängerin der Frankfurter Oper, ist vom Herbste 1917 ab für die *Wiener Hofoper* verpflichtet worden.

— Die Leitung des Riedel-Vereines in Leipzig hat Kirchenmusikdirektor *Mayerhoff* in Chemnitz übernommen.

— *Horatio Parkers* Preisoper „*Fairyland*" wird am 1. Juli in St. Francisco zuerst gegeben werden. Seine frühere Preisoper „Mona" ruht schon längst wieder.

— Der futuristische Tonkünstler (er kann aber auch anders) *Leo Ornstein* entzückte vor einiger Zeit seine kanadischen Zuhörer. Er war früher in London und New York tätig. Wenn Kanada erst für den Futurismus gewonnen sein wird, dann können wir altmodischen Leute alle einpacken!

— *Botho Siegwart*, ein Sohn des Fürsten Ph. Eulenburg, ist in einem galizischen Feldlazarette seinen Verletzungen erlegen. Ein hochstrebender Künstler ist mit ihm dahingegangen. Seine Oper „Die Lieder des Euripides" harrt in Stuttgart der Uraufführung.

— Am 19. Mai starb den Heldentod für das Vaterland der Königsberger Kritiker Dr. *Erich Herrmann* im Alter von 30 Jahren. Am 12. November 1884 in Goldap (Ostpreußen) geboren, studierte er Physik, Mathematik und Philosophie. 1908 promovierte er mit einer Arbeit „Ueber die Klangfarbe einiger Orchesterinstrumente und ihre Analyse". Seine theoretischen und praktischen Musikstudien leitete Otto Fiebach. Er betätigte sich auch als Dirigent, Orgelspieler und Konzertsänger.

— Gestorben sind: in Ulm unser geschätzter Mitarbeiter, der Chefredakteur *Theodor Ebner*; in Hamburg Kapellmeister *C. A. Wolff*, der auch als Schriftsteller tätig war und eine Schule leitete; in Hanau der bekannte frühere Sänger *Franz Waßmuth*; in Mannheim der Förderer des Männergesanges *Heinr. Irschlinger*; in München Frau *Margar. Sicha*, einst als *M. Sigler* eine Stütze der Hofoper; der treffliche ehemalige Kammermusiker *Franz Brückner* und der Kammermusiker a. D. *Adolf Mercy*; in Ravensburg der Tonsetzer *Karl Staudacher*; in Madrid die vorzügliche Klavierspielerin *Maria Cervantes*; in Sondershausen der Violinvirtuose *Georg Wörl*.

— In *Stockholm* ist der Sänger und Tondichter *Eduard Stanek* gestorben.

— Der Pianist *Rudolf Strobl* ist in Warschau gestorben. Strobl, der von deutschen Eltern am 15. April 1831 in Troppau in Oesterreich-Schlesien geboren war, empfing seine Ausbildung am Wiener Konservatorium unter Fischhof und Volkmann; er kam 1855 nach Warschau, wo er Lehrer des Klavierspieles am Konservatorium wurde. Aus seiner Schule sind *Paderewski*, *Sliwinski* und andere hervorgegangen. Strobl hat sich um die Bearbeitung der Bachschen Tonschöpfungen in musikalisch-pädagogischer Hinsicht Verdienste erworben.

— *Hugo Wolff-Röder*, Seniorchef der bekannten Firma für Notenstich und Notendruck C. G. Röder, G. m. b. H. in *Leipzig*, ist im Alter von 80 Jahren gestorben.

— Im Mai starb in Berlin der bekannte ehemalige Klavierfabrikant *Karl Ecke* (geb. 21. September 1845 in Posen).

— In Berlin ist *Leo Liepmannssohn*, Inhaber des bekannten Musik-Antiquariats, gestorben.

— *Henry David Beißenherz*, der Gründer der „Musical Mutual Protective Association", der großen amerikanischen sozialen Organisation für Musiker, ist in Indianapolis gestorben.

— Der erste national-irische Opernkomponist *O'Brien Butler* ist als Opfer der „Lusitania"-Katastrophe gestorben. Er hatte kurz vor seiner Abreise in New York Bruchstücke seiner neuen irischen Oper „Muirgheis" vorgeführt. O'Brien Butler stammte aus Caherciven und verbrachte seine Kindheit in Iveragh, wo die irische Musiküberlieferung besonders lebendig war. Längere Zeit lebte er auch in Indien, um orientalische Musik zu studieren. Besonders *Griegs* Bestrebungen um die Förderung rein nationaler Tonkunst haben auf ihn eingewirkt. In der genannten Oper verwendete er die pentatonische Skala *(c d e g a)*.

— Der Tenor *Ferrari* von der New Yorker Metropolitan-Oper, der Gatte der Kammersängerin *Margarete Matzenauer*, ist, wie gemeldet wird, in das italienische Heer eingetreten.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In Eisenach gelangte eine neue, zeitgemäße Kantate des Münchener Komponisten und Kammersängers *Ludwig Heß*, „Des Volkes Andacht und Gebet", zu erfolgreicher Uraufführung.

— Das *Theater am Gärtnerplatz* in *München* hatte mit der deutschen Uraufführung des *Operettenidylls „Auf Befehl der Kaiserin"* von *Bodanzky* und *L. Jacobson*, Musik von *Bruno Granichstädten*, großen Erfolg.

— Die stark verlängerte Spielzeit 1914/15 im Interim-Stadttheater zu *Offenbach* schloß mit einer erfolgreichen Aufführung des musikalischen Volksstückes „Das Glückskind" von Max Reimann und Otto Schwartz.

— Das Symphonie-Orchester in Madrid brachte *Rogelio Villaz'* symphonische Dichtung „Las Hilanderas", *F. de Lavinas* „Hero und Leander", eine a moll-Symphonie von *F. Cates* und *Abelardo Bretons* „Baile de Munecos" zur ersten Aufführung. *(Mus. Courier.)*

— Im Hoftheater in *Weimar* wurde nach einer Pause von 23 Jahren *Alexander Ritters* einaktige Oper *„Der faule Hans"* unter Peter Raabe mit durchschlagendem Erfolge wieder aufgeführt. Weniger erfreulich ist, daß an der gleichen Bühne die Stimmung für *Glucks* „Orpheus und Eurydike" (natürlich! Gluck hat ja sonst nichts geschrieben!) durch Liszts symphonische Orpheus-Dichtung vorbereitet wurde. Alle Achtung vor solcher „Einheitlichkeit"!

— Der zweite historische Opernabend im Königl. Opernhause in *Dresden* brachte C. M. v. Webers Singspiel „Abu Hassan" unter großem Beifalle zu Gehör.

— Auch das *Berliner Deutsche Opernhaus* wird „Hans Heiling" von H. Marschner wieder in den Spielplan aufzunehmen versuchen. Wenn nur einmal System in dies Eintreten für ältere Werke käme!

— *Joan Manens* „Acté" wurde in Köln neueinstudiert mit großem Erfolge gegeben.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die von dem Direktor des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka, *Robert Robitschek*, in *Berlin* begründete Stiftung von sechs an Kinder preußischer Offiziere und Staatsbeamten zu vergebenden Freistellen tritt mit dem 1. September 1915 in Kraft.

— *Kaiser Wilhelm* hat (laut Overseas News Agency) für das *Brooklyner Gesangsfest* durch Prof. O. Rohloff einen wertvollen Ehrenschild anfertigen lassen, der mit Rücksicht auf den Krieg vorläufig nur in einer Kopie über den großen Teich geschickt werden soll.

— Der Münchener Kunstfreund *Buerckl* hat den Orchestermitgliedern des Münchener Hofopern-Orchesters testamentarisch 33 000 Mk. und eine entsprechende Summe den Chorsängern der Hofoper vermacht. Ehre dem Andenken des wackeren Mannes!

— Unbekannte Briefe von Mozart, Liszt u. a. sind Ende Juni bei K. E. Henrici (Berlin) versteigert worden. Liszt schreibt 1864 von Madonna del Rosario aus, als er nach Weimar berufen worden war: „... Persönlich habe ich in Deutschland nichts zu suchen, nichts zu erwarten ... Welche Befriedigung könnte mir eitles, fruchtloses Herumtreiben gewähren? Hat mir nicht eine langjährige äußere Tätigkeit die Vorzüge der Abänderung gelehrt? Aemulamini autem charismata meliora! Mein höherer Beruf ist: Frei empfinden und schaffen — nicht: Spielen und Erfolge erbetteln. Demnach bedarf ich alleinig der ruhigen, abgeschlossenen Selbständigkeit, die ich endlich hier errungen und die mir kein Königreich zu ersetzen vermag ..."

— *G. Puhlmann* hat in Berlin ein nach seinen Angaben von der Fabrik Schiedmayer erbautes, rein gestimmtes Harmonium vorgeführt. Puhlmann hat manchen Vorgänger, u. a. den Spitta-Schüler Schoé-Tanaka und Eitz. Puhlmanns Erfindung gestattet ein Nebeneinanderstellen der temperierten und der Reinstimmung, das sich durch eine Umstelltaste auf ein und derselben Klaviatur bewirken läßt. Für Demonstrationszwecke ist die Erfindung jedenfalls wertvoll.

— In Wien hat *Arnold Schönberg* Beethovens Neunte Symphonie dirigiert und dabei allem Anschein nach gänzliche Unfähigkeit bewiesen! Fühlten seine Parteigänger, daß es höchste Zeit sei, den „Meister" wieder einmal vor der Oeffentlichkeit erscheinen zu lassen, die jetzt von so ganz anderen Aufgaben erfüllt ist, als sie Arnold Schönberg bietet, der einst etwas konnte und nun einer heillosen Musikspekulationswut und blödestem Häßlichkeitskulte verfallen ist? Kein Protest dagegen kann scharf genug sein, daß Beethoven diesem Manne ausgeliefert wurde, über dessen Leistung die „Ostdeutsche Rundschau" einen in der Form vielleicht etwas verfehlten, inhaltlich jedoch ganz sicherlich gerechtfertigten kritischen Bericht gebracht hat.

— In *Zürich* ist das neue Orgelwerk der Großmünster-Kirche seiner Bestimmung übergeben worden. Erbauer ist *Th. Kuhn* in Männedorf. Das Werk umfaßt 92 Register, d. h. 27 mehr als früher und stellt sich als das größte und schönste der Schweiz dar.

— Während die lieben englischen Vettern, soweit sie ein Leben hinter der Whiskey-Bar und auf der Straße führen, deutsche Geschäfte unter schmunzelnder Anteilnahme der Polizei ausrauben, treiben es die Kaufleute auf ihre Art nicht viel anders unter liebevollster Beschützung der Regierung. Die englischen Klavierfabrikanten haben es u. a. auf die Firma *C. Bechstein* abgesehen, die ein blühendes Zweiggeschäft in London unterhielt. Sie haben es durchgesetzt oder doch dazu geholfen, daß der Firma die Hoflieferantentitel genommen wurden (was sich ertragen ließe) und daß die weitere Erlaubnis zum Geschäftsbetriebe in England verweigert wurde. Bechsteins Pariser Zweiggeschäft ist von der französischen Regierung sequestriert worden.

— In *Washington* ist am 25. Mai ein neues Oratorium „Columbia Triumphant in Peace" von Th. Henckels (Dichtung) und Dr. *Heinr. Hammer* (Musik) aufgeführt worden. Eine Verherrlichung des hundert Jahre dauernden Friedens zwischen den Vereinigten Staaten und England, geschrieben durch zwei Männer, deren deutsche Abstammung unbestritten ist. Käme doch mal jemand dazu, den Anglo-Amerikanern wieder einmal klarzumachen, was sie Deutschland zu verdanken haben! In den Unabhängigkeitskämpfen und später ...

— Die „Cincinnati Times" bekämpfen, wie der New Yorker „Mus. Courier" meldet, *Mendelssohns Violinkonzert* als eine unsympathische Schöpfung. Jedes Tierchen hat sein Pläsierchen und das besonders in der Zeit der großen Hitzwellen.

— Um Mitte Juli soll in Melbourne der erste *Australische Musikkongreß* stattfinden.

— Die *englischen Sozialisten* haben sich Beethovens „Freude schöner Götterfunken" zu ihrer Hymne erkoren, nachdem sie Edward Carpenter zuerst in seine „Chants of labour" (mit verändertem Text) aufgenommen hatte. Die Beethovensche Melodie hat die früher beliebte „The red flag" vollständig verdrängt. Wenn Deutschland nun noch nicht stolz wird, ist ihm nicht zu helfen.

*

— *Breitkopf & Härtel*, Leipzig, veröffentlichen einen *Nachtrag zum Hauptverzeichnis ihres Musikalienverlages*, der die Erscheinungen vom Jahre 1903 bis Anfang 1915 umfaßt. Das Verzeichnis berührt alle Gebiete der Musik, früherer und späterer, vom einstimmigen Liede bis zum abendfüllenden Konzertwerke, vom einfachen Klavierstücke bis zur größten Form der Kammermusik und dem umfänglichsten Orchesterwerke. Das Verzeichnis wird von der Verlagshandlung allen Musikfreunden direkt oder durch Vermittelung der Musikalien- und Buchhandlungen kostenlos zugestellt.

* * *

Musikbeilage zu Heft 19. Aus dem künstlerischen Nachlasse seines Vaters, des verstorbenen Hofkapellmeisters *Abert* in Stuttgart, hat uns Prof. Dr. *H. Abert* in Halle, der jetzt als Hauptmann in Schwäbisch-Hall Dienst tut, die erste unserer heutigen Beilagen freundlichst zur Verfügung gestellt. Ein Stück aus der gefühlsinnigen Vergangenheit, die jetzt so weit hinter uns liegt, wird mit der anspruchslosen, bisher ungedruckten Weise lebendig. — Der Schöpfer des kleinen hübschen Liedes „Frage" ist Prof. *H. Schwartz*, unser geschätzter Mitarbeiter in München.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 19. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 1. Juli, des nächsten Heftes am 22. Juli.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. *Willibald Nagel* in Stuttgart. — Druck u. Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang — VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG — 1915 Heft 20

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Phantasie.

Von SEMI MEYER (Danzig).

Die Kunst ist das Reich der Phantasie. Nicht allein Schöpferin alles künstlerischen Besitzes ist Phantasie, sie ist auch Vermittlerin jedes vollen Kunstgenusses. Wer ihrer ganz unteilhaftig wäre, der stünde vor den Schöpfungen der Kunst wie vor Rätseln, die er allenfalls mit seinem Verstande zu lösen versuchen würde, zu denen er aber nie in ein lebendiges Verhältnis gelangen könnte. Aber etwas von der Gabe der Phantasie besitzt jeder normale Mensch, und ist sie auch manchem kärglich genug zugemessen, ist sie auch vielfach verdorrt in der Enge des Lebens und eingeschnürt von der Nüchternheit des Alltags, irgendwo und irgendwann macht sie sich schon bemerkbar, und sie sucht und findet am ehesten ihr Betätigungsfeld im großen Reiche der Kunst. Da schafft die Phantasie im großen Rahmen des Lebens ihr Sonderleben, da fallen die Schranken, die ihrem Wirken auf allen andern Gebieten gesetzt sind. Wohl durchwirkt das Walten der Phantasiebegabung alle menschliche Geistesbetätigung und steht befruchtend und zeugend an der Wiege jeder Geistesschöpfung, ganz abseits vom Leben kann ja nichts entstanden und fortentwickelt sein, aber die Kunst ist dennoch eine Welt für sich, und entspringt auch die Gabe der Phantasie wie alles Geistesregen zunächst dem Lebensbedürfnis und der Lebensführung des Menschen, die auf Erfindung und produktives Arbeiten gestellt ist, so gibt es auf der andern Seite in der Geistesentwicklung eine Verselbständigung und eine Ausgestaltung gegebener Kräfte, die über das unmittelbare Lebensbedürfnis beliebig weit hinauszuführen vermag und die Freiheit geistigen Schaffens offenbart.

Die Phantasie des Künstlers ist Gestaltungskraft, die des Genießers ist Empfänglichkeit und offener Sinn. Es fehlt auch ihr nicht an Selbständigkeit. Gibt es doch in aller Kunst über das Selbstverständliche hinaus ein Ahnen und ein Einfühlen, das nicht immer bloßes Nachempfinden bleiben kann. Nirgends ist dafür mehr Raum als in der Musik und keine Kunst ist mehr als sie das Freiland der Phantasie. Sie ist ihr Lieblingskind, ihr rechtmäßigster Sprößling. In der Musik schafft sich die Phantasie ein Eigenleben mit eigener Gesetzlichkeit aus eigener Machtvollkommenheit. Da enthüllt sie ihre schöpferische Kraft in aller Vollendung, da bindet sie den Menschengeist los von allen Fesseln irdischer Bedingtheit und entledigt ihn aller Schranken des Stoffes, führt ihn gleichsam in eine Heimat, wo nichts sein Wirken beengt, als freiwillig anerkannte Gesetze.

Wo die Großmacht der Phantasie ihre erste bescheidene Quelle haben mag, wie sie sich einreiht in das Gefüge der menschlichen Geistesform, das muß die Wissenschaft vom Seelenleben zu ergründen suchen. Ihre Aufgabe und Methode nötigt sie, die scheinbar so einfache Tatsache zu zergliedern. Bei Künstlern und Kunstschwärmern macht sich die Wissenschaft damit leicht unbeliebt, man fürchtet von der Einmischung in das Heiligtum der Kunst eine pedantische Gesetzgeberei. Aber das sind überwundene Standpunkte, niemand gedenkt heute den Flug der Phantasie zu lenken, wenn er ihrem Werden und Wachsen nachgeht, niemand wird heute aus einer Idee, einem Ideal des Schönen, das einem philosophischen System entspringt, Kunstgesetze ableiten wollen. Die heutige Wissenschaft nimmt das Gegebene als Tatsache und sucht es zu verstehen, damit erschöpft sich ihre Aufgabe. Die Kunstwissenschaft will begreifen und erklären, sie will in ihrer Weise das Verständnis wohl fördern, aber sie ist frei geworden von der Anmaßung, das lebendige Schaffen und Suchen zu kritisieren nach höheren Maßstäben.

Die Phantasie ist ein Geschenk wie jede Begabung. Was einer davon hat, damit muß er sich begnügen, so wie jeder durchs Leben kommen muß mit den ihm zugemessenen Geistesgaben und Fähigkeiten. Aber völlig bar der Phantasie ist kein Mensch. Dazu ist ihr Keim zu tief hineingesenkt in menschliche Geistesart, und so verankert in den Grundformen geistiger Betätigung ist sogar die Phantasie, daß dem zergliedernden Psychologen gar das Malheur zustoßen kann, das von allen Seiten besehene Kleinod unter den Händen zu verlieren. So ist lange Zeit die Phantasiebegabung in der gewöhnlichen Vorstellungskraft untergegangen, und als man sie dann selbständiger fand, rückte sie dem gewöhnlichen Denken immer näher, um manchem Standpunkt ganz in ihm aufzugehen. Auch für die heute bei uns tonangebende Psychologenschule bleibt schließlich an diesem Sproß der menschlichen Geistesentwicklung nicht viel des Unterscheidenden übrig. Für Wundt, dessen Völkerpsychologie für unser Gebiet heute maßgebende Geltung hat, ist die Phantasie nichts weiter als ein Denken in Bildern. Damit glaubt seine psychologische Auffassung auszukommen für die große Aufgabe, das Geistesleben der Völker in Sitte, Mythus und Kunst uns verständlich zu machen. Nun ist freilich jedes selbständige Denken auch schöpferisch wie die Phantasie. Daß aber deren Zeugungskraft sich von der Produktivität des Denkens lediglich durch eine bildhafte Anschaulichkeit auszeichne, das widerlegt schon die bloße Tatsache der Musik. Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, wie Beherrschung der Denkformen der Musik sind immer erst die

Voraussetzung und die Vorstufe künstlerischen Bildens und noch weniger kann die Phantasie des Aufnehmenden in einer Bildkraft des Vorstellens begründet sein. Wird ja doch das sinnliche Gebilde in lebendiger Form geboten. Aber sich davon anregen zu lassen und aus den empfangenen Toneindrücken auf dem Umwege über das Herz erst dem Kopf Nahrung zuzuführen, das ist der Weg des künstlerischen Erlebnisses und Genusses, und darin muß sein Wesen sich geltend machen.

Daß es eine Phantasie als eine Besonderheit des menschlichen Geistes geben muß, das dürfte nicht erst den Beweis erfordern. Unglückliche Auslegung und Mißverständnis der Entwicklungslehre hat es leider verschuldet, daß man vielfach die Quellen und die Ursprünge mit den Schöpfungen der Entwicklung selbst verwechselt und Besonderheiten leugnet, wo Uebergänge auf gemeinsame Wurzeln hinführen. Es ist ganz selbstverständlich, daß die Phantasie in allgemeineren Begabungen und Tätigkeitsweisen ihre Wurzel und demnach in mancherlei anderem Wesen und Tun ihre Verwandtschaft hat, das hebt aber immer nicht ihre Eigenart und auch nicht ihre Selbständigkeit auf. Die Tatsache der Kunst und unter allen ihren Erscheinungen zuerst die Existenz der Musik verlangen zu ihrer Erklärung mehr als ein bloßes Ausbauen von Kräften, die auch sonst überall im Leben und Treiben des Menschen wirksam sind.

Aus dem Getriebe des praktischen Tuns und Denkens führt die Phantasie in eine Sonderwelt, und nur auf eigenen Wegen können so abgelegene Ziele erreicht werden. Das Leben wird nicht verlassen von der Kunst, aber es wird bereichert um einen Sproß, der über seine Gebundenheit hinaushebt. Wohl ist da Entrückung und eine Art Erlösung, aber nicht Vernichtung und Abkehr vom Leben, sondern seine Erhöhung, ja seine stärkste Betonung suchen und finden wir in aller hohen Kunst. Nicht das Leben vergessen machen soll und kann sie uns, wie der Philosoph des Pessimismus meint, den die Musiker so schätzen, sondern die Tiefe des Lebens läßt sie uns erschauen, nur aus dem Lebensgefühl kann sie ihre Kraft schöpfen. Da findet sie ihren Gegenstand, um ihn in ihrer Sprache gereinigter Formen zum ausdrucksvollen Erlebnis oder Nacherlebnis zu gestalten. Was könnte denn irgend eine Kunst beginnen mit Formen, die zu uns nicht ihrer Natur nach zu sprechen geeignet wären? Wo sonst aber ist denn ein verständlicher Stoff und ein ausdrucksfähiges Material für eine Gestaltung zu finden, als im menschlichen Erleben selbst? Wenn es uns nicht gegeben wäre, das innere Erlebnis herauszufühlen aus einer äußeren Gestalt und Form, dann gäbe es keinerlei Kunst, auch keine Musik. Töne und Klänge könnten einem Wesen nichts sein, nie sein Inneres erregen, nie überhaupt sein Interesse gewinnen, wenn es nicht zunächst einmal im Geräusch und Klang des Ausdrucks und weiter in der Abwandlung des Sprachlauts sein eigenes Inneres verraten und aus ihm das Innere des andern erratend und mitfühlend nacherleben würde.

Die Phantasie aber bemächtigt sich als eine geborene Bildnerin jedes möglichen Ausdrucksmittels. Die Phantasie sucht nach Betätigung. Der Mensch ist Künstler von Natur, er erfindet nicht die Kunst, er kommt auch nicht aus Zufall darauf, einem Stoff sein Erleben anzuvertrauen, wie es Art aller Kunst ist, sondern sein Leben des Gefühls in Gesellung zu mehreren Fühlenden und gleich ihm ihr Gefühl äußernden Wesen führt ihn zur Gestaltung, führt ihn auf weiten Entwicklungswegen Schritt für Schritt von der stammelnden Aussprache seines Inneren, die allen seinen Mitwesen leicht verständlich ist, zu immer bestimmteren Kunstformen, deren Sprache allerdings an Unmittelbarkeit einbüßt, je mehr sie an Feinheit und Reichtum gewinnt. Darin verhüllt sich dann am Ende der Ursprung, die Kunst wird zur Blüte der Kultur und sie wird zur Kunstblume der Ueberkultur, sie wird zum Zeitvertreib und wird als Zerstreuung auch von denen gesucht, die weder Bildner von Natur sind, noch den Drang nach Phantasiebetätigung lebendig genug in sich haben, um von wahrer Kunst erwärmt und hingerissen zu werden.

Gewiß ist alle Phantasiebetätigung dem unbeschäftigten Geiste entsprungen, und demnach ist die Kunst schon in ihren Anfängen eine Art Luxus. Deswegen aber ist sie nicht ursprünglich geschaffen, um die Oede leerer Stunden auszufüllen. Was die Kunst will und was sie uns sein soll, darüber kann man sehr verschiedene Ansichten hören. Sie mag aber sein, was sie will, in jedem Fall führt sie hinaus aus der Kleinlichkeit und Enge des Alltags. Das aber kann sie nur, solange wir uns unsere Empfänglichkeit lebendig erhalten, solange wir unsere Wärme nicht erkalten lassen in Gewohnheit und Ueberdruß. Das Kennertum beherrscht das heutige Kunstleben. Anmaßend tritt es auf, als sei für seine Bedürfnisse allein der Künstler an der Arbeit, als käme es nur darauf an, seinem unbeschäftigten Verstande immer neue Nahrung zu geben. Das führt dann zu einem Suchen, das nicht mehr auf die Eingebung sich verläßt, darunter leidet die Selbstgewißheit des Künstlers, die das Höchste und Beste aller Kunst hervorbringt.

Unvermeidlich sind selbstverständlich in der Geistesentwicklung solche Abwege und Auswüchse. Es soll darum auch nicht etwa gescholten sein über die Erscheinung des Kennertums, die für viele Kunstgattungen unentbehrlich geworden ist, für manche den Rettungsanker bildet. Im Musikleben ist das Verhältnis schon deswegen ein besonderes, weil sich das Interesse schon durch die äußerst wechselnde Empfänglichkeit für die Sprache der Töne stark einschränkt. Die von Natur begabten aber neigen alle dazu, selbsttätig der Musik näher zu treten, und sie werden dadurch unvermeidlich mehr oder weniger zu Kritikern und Kennern. Der Kunstgenuß wird dadurch natürlich in besondere Wege geleitet. Das Kunstwerk selbst wird studiert und gekannt und der Genuß liegt am Ende mehr in der Ausführung, als im gebotenen Stoff. Solche Verhältnisse verhüllen immer mehr das Walten der Phantasie auf der Seite des Aufnehmenden, sie können es für große Strecken auch wirklich ausschalten. Aber immerhin, die Eindringlichkeit, mit der die Ausführung das Leben des Kunstwerks erfaßt, ist noch nachschaffende Phantasie, deren Dasein wir erkennen, deren Wirkung uns mitzureißen vermag.

Mitgehen mit einem gleichgesinnten Geiste, seine Sprache verstehen und seinen Sinn erfassen, das ist das Phantasieleben im Kunstgenuß. Die Musik ist unter den Künsten ausgezeichnet, da sie eine ganz selbständige Sprache redet, die die künstlerische Phantasie der Menschheit entwickelt und ausgebaut hat. Wenn wir Klänge ertönen hören, so sind wir damit schon versetzt in jene Welt geistig bewegter Formen, die nur Eigentum der Kunst sind und ihre freie Schöpfung. Freilich ist da eine Gesetzlichkeit, der die Künstlerfreiheit sich unterwirft und die auf den ersten Blick der Phantasie nicht minder beengende Fesseln aufzulegen scheint, als sie eben mit der Entrückung aus der Alltagswelt gesprengt hat. Bei dem Wort Phantasie denkt man gern an volle Ungebundenheit, an bloßes Hingegebensein und an schrankenlose Willkür. Wir haben ja im Leben übergenug an Gesetz und Vorschrift, Befreiung von den Fesseln suchen wir bei der Kunst, und wir meinen deshalb leicht, hier müsse jede Schranke der Selbstbestimmung fallen, hier könne sich jede Art äußern nach Gutdünken und nach Laune.

Die Musik belehrt eines andern. So selbständig sie ist, so weit ihre Machtbefugnis geht, mit dem Tonmaterial zu schalten, so sehr sie darin alle Schwesterkünste hinter sich läßt, trotzdem gibt sie sich Gesetze, die jeden ihrer Schritte binden. Vielleicht aber geschieht es nicht trotz der Freiheit, sondern gerade wegen der Unerschöpflichkeit der Klangmöglichkeiten, daß Auswahl und Regel an die Stelle der Willkür treten müssen. Jedes Kunstwerk will von Mensch zu Mensch wirken. Nun ist die Welt der Töne und Klänge unermeßlich. Diese Fülle wäre kein Segen,

verlieren müßte sich darin ein Geist, der nicht mit einer Ausrüstung in diese Unendlichkeit hineinträte, die ihm Auswahl des Brauchbaren und Einteilung ermöglichte, die die Schritte in verständliche Beziehungen setzt, da an und für sich in diesem Labyrinth jede beliebige Wendung möglich und jeder Schritt vor dem andern keinen Vorzug hat. Es gibt nichts in der Welt, was so leicht zu erzeugen ist wie Ton und Klang. Eine ungebändigte Phantasie fände da keine Schranke. An sich reiht sich ohne Widerstand jeder Ton an jeden andern, brauchbar aber für die Kunst, die doch eben nur zwischen den Menschen ihren Platz hat, wird dieses leichteste aller Materialien erst durch Auswahl und Gruppierung. Woran diese aber anknüpft, das kann selbstverständlich nur das eigene Erleben des Menschen sein. Der Gegenstand aller Kunst ist der Mensch. So weit die Musik davon abzuführen scheint, darin gerade kann sie keine Ausnahme machen.

Auch die Musik ist belebter Stoff. Lebendig machen kann einen Stoff nur die Vergleichbarkeit mit Lebensäußerungen. Vom unmittelbar verständlichen Gefühlsausdruck bis zum rätselnahen Symbol bezieht alle Kunst ihr Leben aus dem Leben. Ob sie das unwägbare Material des Klangs bearbeitet oder den spröden Stoff des Marmors, um die Wirkung durch die Sinne auf die empfängliche Seele ist es der Kunst zu tun. Es redet kein Inneres zum noch so empfänglichen Mitlebenden ohne Vermittelung eines Sinnes, und mag es auszudrücken gelten, was noch so weit von der Sinnlichkeit abführt, die Kunst hat kein anderes Mittel, als gerade die sinnliche Form herauszusondern, und alle Fülle inneren Lebens vermag sie nur zu erhaschen und festzuhalten in der flüchtigen Form der Aeußerung und in der bleibenden Gestalt der sinnlichen Erscheinung. Nun bemächtigt sich freilich das künstlerische Gestalten des ausgesonderten Stoffes reiner Formen in ihrer Weise, um aus ihm seine Eigenwelt auszubauen, und die Kunsttechnik kann weit vom Ursprung abführen. In der Musik ist solche Verselbständigung wohl am weitesten gediehen. Aber nimmermehr könnten Klänge von noch so fein ausgeklügeltem Aufbau ein menschliches Interesse gewinnen, wenn nicht der Stoff belebt wäre und sein empfangenes Leben so leicht unser Miterleben ansprechen und auslösen würde. Wohl gibt es in aller Kunst ein Schwelgen in Formenreichtum und wohl ist in der Musik die Verführung dazu besonders groß, weil die eigenartige Gesetzlichkeit der Tonsprache dem Verstande Beschäftigung zuführt, die das Herz und auch die Sinne sich bescheiden läßt. Aber der Urquell, aus dem die Kunst immer wieder den Verjüngungstrunk tun muß, der ist nicht zu ersetzen. Es hat eine ganze lange Zeit gegeben, wo sich die Musik zu verlieren drohte in die Künstelei des Komponierhandwerks, wo man Wunder was zu schaffen glaubte, wenn die Chorwerke immer vielstimmiger wurden. Es ist davon nichts geblieben, der Hauch des einzig gewaltigen Bewegers in der Kunst, das Erscheinen des Genies, warf jene Kartenhäuser über den Haufen.

Die hohe Kunst ist die Tat des Genies. Aus der genialen Persönlichkeit quillt das Leben der Kunst. Die große Kunst, hat jemand gesagt, ist Kundgebung großer Seelen. Nun gibt es tiefangelegte Naturen genug, denen doch alles zum Künstlertum fehlt. Ihnen ist es eben nicht gegeben, ihr noch so reiches Innenleben der Welt mitzuteilen. Sie sind so häufig die Stiefkinder des Glücks, da ihnen das Leben so viel schuldig bleiben muß. Sich in andere hineinzuleben, mag ihnen nicht das Genüge bringen wie einem unselbständigeren Kopfe. Was aber fehlt ihnen, um sich ihre Welt selbst aufzubauen? Doch nur die Sprache einer Phantasie, die ihren Reichtum auszuströmen vermöchte. Daraus wird es begreiflich, daß das Genie sich seine eigene Ausdrucksweise zu schaffen sucht, daß es kaum oder doch selten eine Höchstleistung der Kunst gibt, die sich mit den überkommenen Ausdrucksmitteln begnügt. Die Persönlichkeit ist unwiederholbar, sie ist einzig in einer Welt von Gattungen mit gleichgültigen Exemplaren, und den Wert des Menschen im großen All ewig gleichen Kommens und Gehens kann nur seine Einzigkeit als Person begründen. Die viel zu vielen freilich fehlen nicht als Hintergrund, aber bei der unendlichen Zusammengesetztheit jeder menschlichen Begabung fehlt es schließlich nirgends an Unterschied und Gegensatz. Die Persönlichkeit ist das Ergebnis der Anlage und des Erlebens, je weiter ihr Gesichtskreis und je tiefer ihr Erleben, um so vieldeutiger wird sie in ihrem Schaffen.

Nicht allen kann sich darum alles erschließen, nicht jedem kann sich jeder offenbaren. Ist die Phantasie in mancher ihrer Spielarten noch so schmiegsam, kommt noch so viel Bildung des Verständnisses hinzu, es bedarf doch jener Ueberzeugungskraft, die jedem großen Kunstwerk innewohnt, um das Herz zu packen und die Phantasie zu zwingen. Das ist die innere Wahrheit, die auch der musikalischen Hochkunst innewohnt. Geben kann sie der Schaffende nur aus einem reichen Innenleben heraus; wo nichts ist, kann auch nichts werden, und unwahre Kunst ist leicht erkennbar. Aber auch das Verständnis kann unwahr sein. Es sind so entsetzlich viel Kunsturteile im Handel, daß man sich ihrer schwer erwehren kann. Schließlich geniert man sich auch und auf seine Rechnung kommt man auch dabei, man lernt zuhorchen und wird gerechter im Urteil. Aber eine Persönlichkeit, die ihre Anziehungspunkte an bestimmten Stellen hat, müßte man immer bleiben zu dürfen das Recht verteidigen. Es kann nicht einer mit demselben Entzücken Rembrandt und Rubens genießen, wirklich sympathisch kann einem nur einer von beiden sein. In der Musik geht aber die natürliche Sympathie viel tiefer und sind die Gegensätze gar nicht geringer. Bewundern kann man da wohl das verschiedenartigste, aber warm werden kann man unmöglich in gleicher Weise bei Don Juan und Götterdämmerung.

Ein Werk der Kunst ist persönlich oder es ist Handwerksarbeit, mit der wir uns heute doch so ungern begnügen. Die Phantasie aber gehört nicht als Anhängsel zur Person, sie ist in ihrer Tiefe begründet, sie nimmt an allen Regungen teil und verzweigt sich, beweglich und regsam, in alle Falten des geistigen Gewandes und nimmt die Prägung des geistigen Antlitzes ihres Trägers in allen seinen Wandlungen an. Nicht nur die Kraft und die Empfänglichkeit, auch die Richtung der Betätigung, die Möglichkeit ihres Auslebens wurzelt für alle Phantasie in der Persönlichkeit und ihrem Reichtum. Wir nennen einen phantastischen Menschen den Besitzer einer beweglichen, lebhaften Einbildungskraft. Es gibt aber tief phantasiebegabte Naturen, denen der Bilderreichtum fehlt, und die musikalische Phantasie beschränkt sich natürlich auf das Sinnesgebiet des Gehörs. Sogar die nur genießende Phantasiebegabung scheint dieser Beschränkung zu unterliegen. Denn liest man häufiger sogenannte Erklärungen von Musikwerken, so stößt man bei den Verfassern, denen doch im Durchschnitt musikalisches Aufnahmevermögen zuzutrauen ist, auf eine Armut an Bildphantasie, die einem die Lektüre bald verleidet. Da wiederholen sich eintönig dieselben Bilder bei den verschiedensten passenden und unpassenden Gelegenheiten, da kommt der Held und da bricht sich das Licht Bahn, und da siegt gegen alle Widerstände schließlich der Gerechte und Starke. Man kennt diesen Text sehr bald, glücklicherweise ist man in der Lage, darüber zu lächeln. Denn so arm ist gottlob die musikalische Phantasie denn doch nicht. Sie geht nur eben ihren eigenen Weg und ihre Ausdrucksmittel geben Möglichkeiten ohne Zahl, die keine Einbildungskraft in ein anderes Sinnesgebiet hinüberspielt oder gar in eine Bildersprache übersetzt. Aber es gibt gewiß Menschen, die die Musik auf ihre Weise genießen, wenn sie bei ihr Anregung finden für ihre anschauliche Bildphantasie. Die Freiheit, die die Musik dem Hörer läßt, kann nicht deutlicher in die Erscheinung treten, als in solchen Sonderwegen. Nur versuche man nicht, es jenen nachzutun, deren Phantasiebegabung auf solche Seitenwege führt.

Musikalische Phantasie kann nichts anderes sein, als in der Welt der Klänge frei seinen Geist sich ergehen zu lassen. Was man in der Musikliteratur eine Phantasie nennt, hat seinen Namen natürlich nur von der Aehnlichkeit mit einer Improvisation. Daß aber auch in solchen Stücken eine Oekonomie herrschen muß, ist selbstverständlich. Denn Töne zu erzeugen, die kein inneres Verhältnis zueinander aufzeigen, das wäre etwa kindlichem Lallen zu vergleichen, nicht aber einer Sprache, die dem andern verständlich sein soll. Wie aber die Grenzen der verständlichen Ausdrucksmittel erweitert werden, das ist der hindernisreiche Weg des künstlerischen Schaffens durch die Geistesentwicklung. Sie führt unbedingt über einen Stand der Unschuld hinaus, in dem die Sprache der Kunst jedem Unbefangenen verständlich, das Kunstwerk ohne jede Vorbereitung aufzufassen und auch auszuschöpfen ist. Es kommt unter unsern Verhältnissen das historische Interesse noch hinzu, um Darbietungen von höchst wechselnden Ansprüchen nebeneinander zu stellen. Dann kommen wohlmeinende Führer und versuchen jeder auf seine Art der Empfänglichkeit zu Hilfe zu kommen und der Phantasie des Aufnehmenden nachzuhelfen. Bei der Vieldeutigkeit, die nun einmal der Musik eignet, gibt es da zu seltsamen Widersprüchen Anlaß, und so schwanken denn die Ansichten hin und her, worin der echte Genuß und das rechte Verständnis zu bestehen habe. Bald soll der Verstand beschäftigt, bald nur das Herz ergriffen werden. Dem Bedürfnis des Gehörsinnes zu genügen, das wird heute gern der Ausführung allein überlassen. Der berückende Klangzauber einer Meistergeige von Meisterhand gespielt, oder der Glanz eines gut besetzten Frauenchors haben es freilich nicht schwer, das Ohr zu entzücken und voll auszufüllen. Wie weit aber das Kunstschaffen selbst auf das Bedürfnis des Sinnes Rücksicht zu nehmen habe, das bleibt doch eine Frage für sich.

Die schöpferische Phantasie wird heute allerdings kein Mensch mehr auf das Vermögen, schöne Formen hervorzubringen, beschränken. Es ist sogar sehr fraglich geworden, ob auch nur im Ursprung die Phantasie zuerst an den Schönheitssinn sich wende und Schönheit ins Leben zu bringen die Aufgabe habe. Die musikalische Phantasie ist auch hierin wohl nur eine Scheinausnahme. Die Anfänge der Musik weisen ganz gewiß weit eher ins Gebiet des Charakteristischen und Ausdrucksvollen, als in das der Wohlgefälligkeit. Wir Heutigen aber werden zum Maßstab der Phantasiebegabung wohl ohne Zweifel die Originalität nehmen.

Das musikalische Genie erfindet. Im Anfang ist der Rhythmus, und ohne ihn bleibt Musik undenkbar. Aber der Rhythmus ist kein Anreger für Erfindung, ewig neu und ewig unerschöpfbar ist die Melodie. Sie ist der Anfang und die Höhe der musikalischen Phantasie. Solange noch Lieder geschaffen werden mit sinniger, dem Dichterworte Leben spendender Melodieführung, so lange ist die Musik noch zukunftsverheißend. Hier spricht immer wieder die musikalische Phantasie ihre unzweideutige Seelensprache. Hier findet sich leicht zusammen, was der Schöpfung wie der Aufnahme günstig, einen nicht zu schwer erkauften und doch innigen Genuß hergibt. Hier wird aber auch deutlich, wo die Phantasie ihren Sitz und ihre Aufgabe hat. Der Text gibt dem Denken die Richtung und fesselt die bildhafte Einbildungskraft. Die musikalische Phantasie aber bringt ihr eigenes Leben hinzu, selbstverständlich musikalisches Leben, und das beginnt mit der musikalischen Bewegung, mit dem Motiv. Es gibt ein musikalisches Denken, das sich der Motive bemächtigt und sie nach Gesetz und Regel verarbeitet. Aber ohne Phantasie ist auch diese Tätigkeit nichts, und es wäre ein arger Irrtum, die musikalische Phantasie mit Melodieerfindung gleichzusetzen. Die Ausdrucksmittel auf harmonischem Gebiet sind ja derselben Bereicherung zugänglich, und nur schaffende Phantasie kann am Werke sein, um neue Wege zu finden.

Es treibt den Menschen auf allen Gebieten über das Gegebene hinaus. Aus nichts aber kann nirgends etwas werden. Die geistige Entwicklung auf jedem Gebiet ist der Weg, wie sich aus vorhandenem Besitz durch Bereicherung und Verselbständigung immer neue Wege zu neuen Zielen eröffnen. Der Kunst steht für diese Aufgabe keine andere Geisteskraft zur Verfügung als die Phantasie. Sie aber ist nicht nur die Schöpferin, sie ist auch die Vermittlerin. Um es sein und bleiben zu können, darf sie nirgends die Kunst ihrer Führung sich entziehen lassen. Alle Kunst wurzelt im Leben, und sie darf sich nicht entwurzeln lassen bei Gefahr in Künstelei zu geraten und dem Unbefangenen gleichgültig zu werden. Wenn man eine Zeitlang mit der Losung: „Die Kunst der Kunst!" dem Verzicht auf das Mitgehen der Unbefangenen eine Formel gegeben hat, so hat man rasch genug seinen Irrtum eingesehen. Eine Zurückziehung der Kunst auf sich selbst wäre ein Verzicht, dem wirklichen Leben überhaupt noch angehören zu wollen. Ein Stück Leben muß die Kunst aber sein und bleiben. Dem Leben bleibe sie allezeit voll zugekehrt, denn aus dem Leben stammt ihre Urkraft, die Phantasie.

Denksprüche auf deutsche Tondichter.

Worte heiliger Verehrung für unsere Meister, dargebracht von MAX REINHOLD (Hannover).

Geleitwort:
Glücklich der Mensch, der fremde Größe fühlt
Und sie durch Liebe macht zu seiner eignen.
Grillparzer.

Bach.

Allgewalt'ger Gottverkünder
In der Muse Heiligtum!
Hehrer Kunst ein Tempelgründer,
Deutscher Tiefe höchster Ruhm!
Deiner Seele gläubig Schauen
Rauscht im Harmonienstrom,
Die Gemüter zu erbauen:
Himmelragend wie ein Dom!

Mozarts Muse.

Die Du von dem Himmel bist!
Glücklichen die Freuden mehrest;
Wer hienieden elend ist,
Ew'ger Liebe Trost gewährest;
Und des eitlen Treibens Müden,
Suchend höh'rer Menschheit Pflicht,
Tönst Erleuchtung und den Frieden:
Deine Harmonie'n sind Licht!

Beethovens Genius.

Kämpfer Du und Ueberwinder
Einer Welt voll Widrigkeit!
Nicht als knechtgemuter Sünder
Trugest Du des Daseins Leid!
Deiner Heldenseele Toben,
Deiner Töne Geisteswehn
Riß die Menschheit mit nach oben:
Du erstiegst der Götter Höhn!



Lisztsche Klavierwerke.

Anleitung zu ihrem Studium auf Grund eigener Bemerkungen des Meisters. Von AUGUST STRADAL (Wien).

(Schluß.)

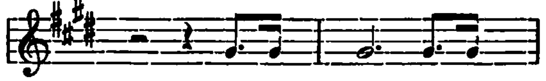
Von Anfang Februar bis Ende April 1885 war ich in Budapest der einzige externe männliche Schüler. Ich reiste dann Ende April mit dem Meister über Preßburg, wo Rubinstein für das Hummel-Denkmal ein Konzert gab, nach Wien und von dort nach Weimar, wo im Mai 1885 Siloti und ich die einzigen Schüler waren [1]. Da ich von Anfang Februar bis Ende Mai mit Ausnahme von Siloti und Fräulein Schmalhausen beim Meister stets allein außer den Stunden verkehrte, der Meister sich aber auch von mir zu manchem Souper im Hotel Hungaria in Pest und in Weimar im Hotel Elephant einladen ließ, ich aber auch oftmals sein Gast war, so hatte ich auch Gelegenheit, aus seinem Verkehre den größten Nutzen zu ziehen, ebenso in Rom, wo wir nur fünf Schüler waren. Wie ich anfangs sagte, lehrte der Meister nicht bloß in der Stunde, sondern eigentlich immer im Verkehre.

Auf der Fahrt nach Preßburg zum Konzerte Rubinsteins war der Meister sehr mitteilsam, er erzählte von seinem ersten Auftreten in Preßburg, seinen Studien bei Czerny, sprach von Hummel, den er merkwürdigerweise ziemlich hoch einschätzte, wobei er betonte, daß die Werke Hummels unerläßlich für die technische Ausbildung seien. Auch stellte er einzelne Werke Hummels den frühen Kompositionen Beethovens fast ebenbürtig an die Seite. Ferner erzählte er unter anderem viel auf der Eisenbahnfahrt von seiner Legende der heiligen Elisabeth.

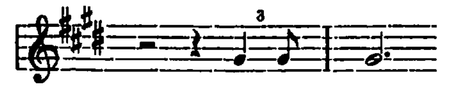
Rubinstein spielte das Septett von Hummel mit Mitgliedern der Wiener Philharmoniker, ferner die b moll-Sonate Chopins, kleine Sachen von diesem, Beethovens cis moll-Sonate, mit Leschetitzky eine vierhändige Sonate von Hummel und gab Liszt zu Ehren die Des dur-Etüde und das bekannte Valse Caprice des Meisters zu.

Am nächsten Morgen führte ich den Meister zu dem noch lebenden Stadtarchivar Johann Patka, einem der treuesten Freunde Liszts, welcher 1911 der Stadt Preßburg aus eigenen Mitteln ein Liszt-Denkmal spendete, und zu dessen Schwester Frl. Patka, nachdem wir vorher den alten Krönungsdom, zu welchem als Kind die hl. Elisabeth von den Königsgemächern, welche zum Teil noch vorhanden sind, herabstieg, und die alte Elisabeth-Statue besichtigt hatten. Hier bei der Schwester Patkas nahm Liszt ein Frühstück ein. Nach dem Frühstück setzte sich Liszt an das Klavier und spielte das Adagio und den zweiten Satz der Beethovenschen cis moll-Sonate. Während Rubinstein das Adagio zu schnell gespielt hatte, trug Liszt dieses fast im Larghetto-Tempo vor. (♩ = 58); die Triolen in der rechten Hand ganz gleichmäßig, ohne Anschwellung und tonlos. Hinter diesem Gesange auf den Tasten verblaßte die Interpretation Rubinsteins.

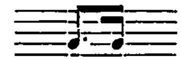
Das Sechzehntel



hat Liszt stets etwas länger gehalten, so daß es fast so klang:

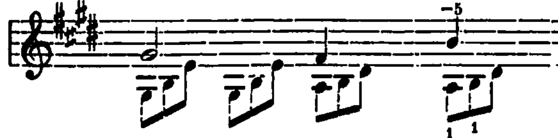


ein Verfahren, welches er während des ganzen ersten Satzes beibehielt. Dadurch bekamen die Noten



etwas Schweres, Pesantes.

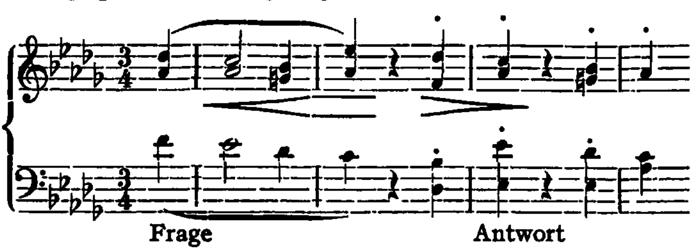
Liszt sagte auch, daß bei Trauermärschen das gewisse Sechzehntel länger genommen werden müsse, also etwas größeren Wert bekommen solle, da durch das scharfe, spitze Sechzehntel die Stimmung der Trauer leide.



Diese Stelle spielte er, ohne das *h* mit der linken Hand zu nehmen, sondern spielte es mit der rechten Hand, den Daumen von *a* nach *h legato* schleifend — also sein bekanntes Daumenspiel benützend. Doch spielte er es einmal auch so, daß er das *h* mit der linken Hand annahm, also mit Uebergriffen.

Allegretto ♩ = 60.

Auch diesen Satz hat Liszt langsamer, als gewöhnlich dieser Satz gespielt wird, vorgetragen.



Liszt hat so ‹ › gespielt, die Antwort jedoch keineswegs abgezupft oder abgerissen, der Unterschied vom Legato-Spiel war unbedeutend. Er hat es so gespielt, als wenn die Punkte gar nicht über den Noten stehen würden (eine gute Lehre für jene Pianisten, die diese Stelle h ü p f e n d und tänzelnd spielen). Liszt spielte diesen Satz keineswegs im strengen Tempo, sondern sehr frei.



Das *ritenuto* bezieht sich hauptsächlich auf die Sechzehntel Es und Des. „Une fleure entre deux abîmes" sagte einstens Liszt. Das *Presto agitato* deutete Liszt bloß an und war, was diesen Satz anbelangt, voll Bewunderung für den Vortrag Rubinsteins. Liszt gestattete, ein sehr schnelles Tempo zu nehmen, ebenso schnell, wie Rubinstein es nahm. Nur wollte er, daß man die zerlegten Dreiklänge *pp* beginne und jedesmal ein großes *crescendo* mache bis zu den zwei *ff*-Achtelschlägen und das Pedal erst nach Schluß des zweiten Taktes aufhebe.

Es sind bekanntlich zwei Auffassungen beim letzten Satze der cis moll-Sonate. Die einen spielen die ersten Passagen *pp* bis hinauf, wobei sie die zwei Achtel *ff* nehmen, während die anderen bei der Passage schon ein großes *crescendo* vom *pp* bis zum *ff* machen.

Die wilde dämonische Auffassung Rubinsteins vom ersten Satze der b moll-Sonate Chopins wurde von Liszt gebilligt, ebenso die des Scherzos. Jedoch mit dem Trio des Scherzos war Liszt nicht einverstanden. Rubinstein spielte es schnell und unruhig, während Liszt dieses in Weimar uns fast langsam, beseligend und verklärt, wie ein Nocturne, vorspielte. Mit Rubinsteins Auffassung des Trauermarsches der b moll-Sonate war Liszt ebenfalls nicht einverstanden. Rubinstein spielte nach dem Trio die Wiederholung des Trauermarsches, indem er entgegengesetzt der Vorschrift Chopins, der hier *pp* vorschreibt, *ff incalzando* einsetzte, was allerdings einen fast dramatischen Effekt hervorbrachte. Liszt aber sagte, daß man wegen eines Effektes nie das Konträre tun dürfe, von dem, was der Komponist vorschreibt und mißbilligte die Auffassung Rubinsteins.

Rubinstein war bekanntlich kein eigentlicher Liszt-Spieler. Der Lisztsche Stil war ihm fremd, wie es auch aus seinen Memoiren, in welchen sich Rubinstein ganz verständnislos über Liszt ausspricht, erhellt. Er spielte Liszts Des dur-Etüde und das Valse Caprice viel zu schnell, poesielos und unrein. Liszt spielte uns Schülern in Gegenwart des Herzogs von Aosta in Rom die ganze Des dur-Etüde vor. Er machte inmitten dieser eine kleine Kadenz (abgedruckt in zwei Varianten in Ramanns Liszt-Pädagogium) und improvisierte nach Schluß der Etüde in wunderbarer Weise über das Hauptthema dieser Etüde. Die Melodie schwebte süß und weich, wie ein Engel über den Gewässern. Diese Etüde ist wie eine Abart des hl. Franciscus über den Wogen schreitend, nur fehlt der Melodie das Gewaltige des Franciscus-Themas. Sie ist weich und sehnsüchtig.

Wir sehen also, daß Liszt überall, in Gesellschaft und auf Reisen usw., lehrte. Ich hatte oft das Glück in Weimar, Rom und Pest den Meister zur Kirche früh zu begleiten. Auf dem Wege dahin erläuterte der Meister auch manches musikalische Problem. Ich konnte hier nur einen geringen Teil seiner Lehren niederlegen, aber da ich schon lange an einem Werke, Liszt betreffend, arbeite, hoffe ich, einstens noch ausführlicher den Unterricht des Meisters zu schildern.

Im Anhang bringe ich die nun verschollene zweite Kadenz zu der Adelaïde-Bearbeitung.

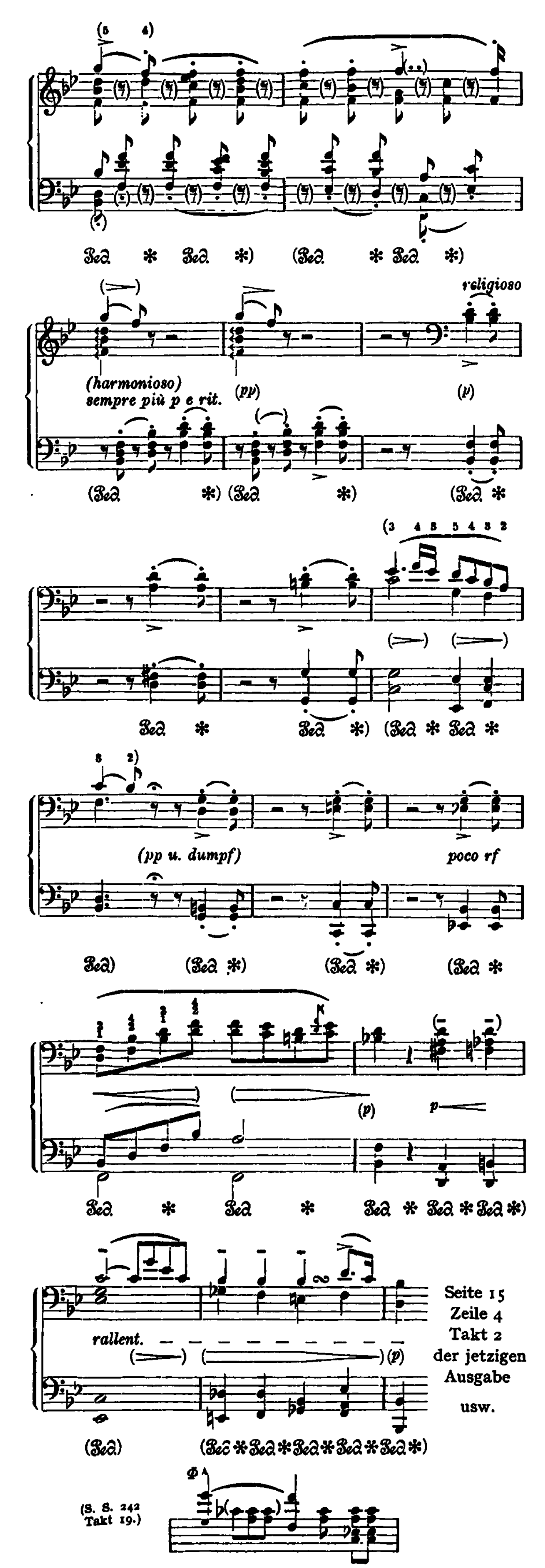
Die nicht mehr in der jetzigen Ausgabe der Adelaïde-Bearbeitung Liszts enthaltene zweite Kadenz ist in die heutige Ausgabe einzufügen und zwar von Seite 15, Zeile 3, Takt 2 bis Seite 15, Zeile 4 Takt 1 inklusive, bei Tempo I (Seite 15, 4. Zeile, Takt 2) benütze man den Text der heutigen Ausgabe.

[1] Die übrigen Schüler kamen erst im Laufe des Juni und Juli nach Weimar.

Ich bringe hier diese nun verschollene herrliche Kadenz:[1]



[1] Die in Klammern gesetzten Zeichen und Ziffern rühren nicht von Liszt her. Hiemit sei den Herren Breitkopf & Härtel für die Erlaubnis, die Kadenz zu veröffentlichen, Dank gesagt.



Im Wandel des Klavieranschlags.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).

Der Beethoven-Forscher Paul Bekker schrieb kürzlich in einem Feldpostbriefe die bemerkenswerten Worte: „Wir werden und dürfen nicht die bleiben, die wir vorher waren. Der große Umschmelzungsprozeß der Kulturmenschheit, der jetzt angebahnt ist, muß auch uns bereit finden zur Wandlung, und die Künste, insbesondere die Musik, sind berufen, uns die neuen Formen finden zu lassen. Als Symbol der neuen deutschen Musik denke ich mir: sie sei wahrhaft und Künderin eines gereinigten Lebenswillens."

Wir ringen nun schon zehn Jahre nach der Wahrheit über den einzig und allein anzuwendenden richtigen Klavieranschlag. Manche Wortschlachten sind geschlagen. Aus den feindlichen Heerlagern wurde das bisher friedlich und harmlos musizierende Volk mit zahlreichen Büchergeschossen überschüttet, die naturgemäß mehr Unheil als Segen stifteten. Wirr im Kopf, gestört in der bisher geübten Anschlagsweise wagten die Lehrunteroffiziere die unglaublichsten Aenderungen und gerieten dabei in ein Dickicht, das ihnen den Ausblick auf das wahre Licht des Anschlages ungemein erschwerte. Die feindlichen Meinungen haben gekämpft, sich zerrieben, bis die letzten beiden Jahre eine Ermattung eintreten ließen, ohne daß ein sichtbarer Sieg auf einer Seite zu verzeichnen wäre. Den Wunsch der Leitung [1] dieses Blattes, heute, nach Schluß der Kämpfe einmal den historischen Weg, die gewonnenen Ergebnisse und die Feststellung des wahren Klavieranschlages aufzuzeichnen, erfülle ich um so lieber, als dem aufmerksamen Verfolger die anerkannten Ziele nicht verborgen geblieben sind.

Der historische Entwicklungsweg ist ein durchaus naturgemäßer, d. h. man paßte den Anschlag der instrumentellen Eigenart jedes Vorläufers unseres heutigen Klavieres an. Wir kennen drei historische Vertreter: das Klavichord, das Cembalo oder Spinett und das Pianoforte.

Das Klavichord hatte ca. 20 Tasten, deren Breite etwa dem Durchmesser der Fingerkuppen entsprach. Auf dem hinteren Ende jeder Taste saß ein Messingstift, der durch Druck (nicht Schlag) auf das vordere Ende der Taste die gleich langen Saiten in zwei Teile teilte, von denen ein Teil zum Tönen gebracht wurde. Die Tonentstehung entspricht etwa dem Fingeraufschlag auf eine Geigensaite, wodurch ein zarter kleiner Ton entsteht. Die Tonstärke war äußerst gering, hatte aber den Vorzug der Beeinflussung nach dem Anschlage. Der verschiedene Druck des Fingers konnte den Ton ein klein wenig erhöhen und verstärken. Diese Tätigkeit nannte man „Bebung" und ist mit dem Vibrato auf der Geige zu vergleichen. Wir lieben noch heute das maßvolle Tonzittern; dazu hatte der Spieler den Vorteil, den Ton nach dem Anschlage noch umzubilden, ein Vorzug, den unser heutiges Klavier nicht kennt. So erscheint es begreiflich, wenn die damaligen Spieler mit aller Vorsicht und Zartheit den Spielkörper in die schmalen Tasten senkten. Daumen und kleiner Finger schalteten dabei vollkommen aus, weil die engen Tasten nur geringen Raum boten und bei 5 Tasten einen geringeren Durchmesser aufwiesen, als der Querdurchmesser der Handfläche vom Daumenballen bis zum kleinen Finger. Die fein differenzierte Drucktätigkeit nach der Tastenberührung konnte auf die schwingende Führung des Spielkörpers verzichten, mußte im Gegenteil eine ängstlichruhige Haltung des Unterarmes voraussetzen, um die Druckstärkengrade der Finger zu unterstützen. Diese wurden dabei flach auf die Tasten gelegt, um die Mitwirkung des Unterarmes nicht zu hemmen. Daumen und kleiner Finger hingen herab. So klebten die drei Mittelfinger gleichsam an den Tasten und verursachten eine nicht zu umgehende Fixation der oberen Teile des Armes.

Die Tonerregung des Cembalos wich wesentlich von der Tonerregung des Klavichords ab. Die freistehenden, viel längeren Saiten wurden durch einen Stift oder Rabenkiel gerissen, in ähnlicher Art wie das Reißen der Harfensaiten durch die Finger. So entstand ein rauschender, klirrender Ton von größerer Kraft. Lagen die Saiten quer zu den Tasten, so nannte man das Instrument Spinett; spannte man die Saiten in Längsrichtung der Tasten, so führte das Instrument den Namen Kielflügel, Klavizimbel oder Cembalo. Da der Stift zur Tonerregung nicht wie beim Klavichord auf der Saite liegen blieb, sondern nach dem Anreißen die Saite frei ausschwingen ließ, konnte man den Ton wohl im Augenblick des Anreißens, aber nicht nachher beeinflussen. Der Spielkörper verbrauchte einen großen Teil der Kraft, um die Saite mit dem Stift zunächst aus ihrer Ruhelage zu bringen. Dann riß sich die Saite plötzlich los und der Ton lief seinen Weg fast immer mit derselben Stärke. Um stärkere

---

[1] Diese Anregung bezieht sich auf die bisherige Leitung der „N. M.-Z.", wird jedoch von der jetzigen gerne aufgegriffen. D. R.



Dr. MARTIN FALCK,
der Biograph W. Fr. Bachs, gef. am 29. Okt. 1914 bei Becelaere.
(Vergl. N. M.-Z. 1915, Heft 16 S. 193.)

oder schwächere Abtönungen zu erzielen, brachte man dünnere oder dickere Stifte an, die auf zwei Manualen dann zwei Stärkegrade ermöglichten, so daß man auf der einen Tastatur die Melodie und auf der anderen die Begleitung spielen konnte. Man brachte dazu verschiedene Oktavlängensaiten (Achtfuß, Vierfuß) an, um mit Hilfe von Registerzügen noch andere Klangmischungen zu bekommen. Die plötzliche Auslösung des Stiftes von der Saite brachte es mit sich, daß die Anschlagsmechanik sich auf eine gleichbleibende Stärke einstellte und fixierte und somit das Steife, Gespannte der Finger bevorzugte. Es ist zu verwundern, daß bei der geringen Modulationsfähigkeit des Tones das Cembalo bis in das 19. Jahrhundert hinein sich noch ca. 50 Jahre neben dem Hammerklavier behaupten konnte. Der rauschende Klang und die Eigenschaft als Füllinstrument in der damaligen aufkeimenden Orchestermusik werden wohl die Hauptgründe gewesen sein. Daß das Cembalo heute aus anderen Gründen sich wieder Eingang verschafft, sei nebenher erwähnt.

Das Hammerklavier beruht auf einer gänzlich anderen Technik, als die vorbenannten Instrumente. Man konnte bisher die Saite nicht so in Schwingung versetzen, daß der Ton nach unserem Willen stark oder schwach erklang. Durch Erfindung des Hammers, der im Schwung die Saite anschlug und sie im selben Augenblicke wieder verließ, so daß die Saite frei ausschwingen konnte, war uns die Möglichkeit gegeben, den Ton nach j e d e m Stärkegrade zu nuancieren. Dieser unschätzbare Vorzug fand in der Erfindung des Dämpfers noch festeren Boden. Bisher klang die Saite von selbst nach und mußte durch besondere Mechanik unschädlich gemacht werden. Von nun an (Ende des 18. Jahrhunderts, 1711 erfunden) blieb der Dämpfer nur so lange in geringer Höhe über der Taste stehen, als die Taste niedergedrückt wurde. Mit dem Loslassen der Taste starb der Ton ab. Der Erfinder Cristofori nannte das Instrument „Gravecembalo col piano e forte“, weil man darauf leise und stark spielen konnte ohne Hilfe der Klangregister. Das neue Instrument brauchte Jahrzehnte, um sich einzubürgern. Selbst Bach konnte sich zuerst gar nicht mit der Klangfarbe des Hammeranschlags befreunden. Erst mit Mozarts Kunst kam das „Pianoforte“ allmählich in Blüte, wenn auch Mozart den Titeln seiner Klavierwerke noch hinzufügen mußte „für Clavecin oder Pianoforte“. Mozart war begeistert und schrieb in einem Briefe: „Die Pianoforte haben besonders das vor anderen eigen, daß sie mit Auslösung gemacht sind, womit sich der Hundertste nicht abgibt, aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht schleppere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claviere anspielt, fallen in dem Augenblicke, da sie in die Saiten hinaufspringen, wieder herab, man mag den Clavis (die Taste) liegen lassen, oder auslassen. Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt (Ersatz des rechten Pedals) ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den Andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon, und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang.“ —

Die alten Hammerklaviere hatten gegen die heutigen zwei Nachteile: sie konnten sich schlecht von den Registerzügen befreien und ferner wurden sie nicht mit Filz-, sondern mit Lederhämmern angeschlagen. Daß die F e i n h e i t e n der Anschlagsnuancen dabei schlecht zur Geltung kamen, mag man aus der Zahl der Register ersehen, die Erard einem Hammerklaviere, für Napoleon gebaut, im Jahre 1801 einsetzte: außer den beiden gebräuchlichen Pedalen ein Pedal Celesta, das durch dünne Tücher den Ton schwächte, Pedal für Trommeln und Triangeln, Pedal für einen Schläger, der die Unterseite des Klaviers bepaukte. Dazu fielen die Tasten leichter herab, so daß eine Fixation der Hand- und Fingerteile damit gegeben war. Ebenso behinderte der Lederbezug des Hammers eine freie Entfaltung des Spielkörpers. Das härtere Leder verursachte einen scharfen Klang, der mehr nach *forte* wie nach *piano* hinneigte. Darum führten die Instrumente in erster Zeit auch den Namen „Fortepiano“. Der Filzhammer begünstigte dagegen die geringere Stärke und veranlaßte daher den Namen „Pianoforte“ oder „Piano“. Dazu legte man damals mehr Wert auf die Ausstattung des Klaviers als M ö b e l (z. B. Toilettengegenstand), als auf die Verbesserung der Technik.

Erst vom Jahre 1830 ab nimmt die Filzhammermechanik einen schnellen Aufschwung. Man ersetzt die Wiener Mechanik, die den Hammer auf den Tastenhebel befestigte, durch die Englische Mechanik, die den Hammer davon befreite und freier schwingen ließ. Die „doppelte Auslösung“ oder die Repetitionsmechanik ermöglichte ein schnelleres Wiederholen derselben Taste. Es entsteht die aufrechte Gestalt des „Pianino“ und die Ausgestaltung des Flügels. Heute ist der Mechanismus so beschaffen, daß er bis zu den letzten Graden der Möglichkeit allen Anforderungen der Technik gerecht zu werden vermag.

Mit der jeweiligen Art des Instrumentes hielten die Kompositionstechnik und Anschlagsart oder besser Anschlagsforderungen gleichen Schritt. Wenn man das „Virginal Book“ von Fitz William aufschlägt, sieht man, wie zart und rücksichtsvoll die leichtzerbrechlichen Instrumente der Klavichordarten behandelt werden mußten. Wie geschaffen war die Klavichordtechnik für die Verzierungsmusik. Die leichten Fiorituren, Verschnörkelungen, Ausfüllungen zwischen Haupttönen ersetzten die Dürftigkeit in der Klang d a u e r. Der Kraftverbrauch nahm infolge des Bebungs-Anschlages eine ganz andere Form an wie der Kraftverbrauch durch Ueberwindung des Anreißens der Saite bei dem Cembalo. Er gab im ersten Falle eine innigere Gemeinschaft zwischen Ton und Taste und ließ nach Länge und Stärke der Bebung dem Spielkörper mehr Freiheit, wie bei der einförmigen, modulationslosen Tonstärke des Cembalos.

Ein klaffender Unterschied trennt diese Arten der Tonerregung von dem Hammeranschlag. Hier wurden durch die Möglichkeit des „*Piano*“ und „*Forte*“ neue Anschlagsgrundlagen geschaffen, die mit den Vorgängern nur die allgemeine Körperhaltung gemein hatten. Der Wandel des Anschlages ging jedoch nicht plötzlich vor sich, da der Klangeffekt der ersten Hammerklaviere sich nicht wesentlich von dem näselnden Klang der Cembalos entfernte. Die ersten Hammerklaviere hatten h ö l z e r n e Hämmer und brachten deshalb einen rauschenden, nicht angenehmen Klang hervor, ähnlich wie das heutige „ungarische Cymbal“. Dann fing man an, zwischen Saite und Hammer Leder zu legen, so daß beim Schlagen des hölzernen Hammers die schrille Wirkung abgeschwächt wurde. Ein solches Instrument wurde noch 1791 von Samuel Kühlwind gebaut. Dann finden wir das Leder am Holzhammer selbst befestigt. Im Berliner Museum historischer Musikinstrumente steht ein Mozartsches Reiseklavier mit Lederhämmern, ebenso ein Flügel mit Lederhämmern im Besitze von K. M. von Weber 1809. Ferner ein Instrument, Eigentum der Königin Maria Antoinette (1787) bis zum kleinen *h* mit Lederüberzug, von *h* ab mit weichem weißen Waschlederbezug. Berlin weist sogar einen Meyerbeerschen Flügel mit Waschlederhämmern aus dem Jahre 1840 auf. Die Familie Silbermann, die sich große Verdienste um die Verbesserung des Klaviertones erworben hat, brachte Leder- und Pergamenthämmer in verschiedenen Arten.

Nach dem akustischen Grundgesetz: je härter der Tonerreger, um so mehr Obertöne klingen mit, hinterließen die Holz- und Lederhämmer einen ähnlichen harten, spitzen Klang, wie beim Cembalo. So konnten diese Instrumente jahrzehntelang nebeneinander dem „Klavierspiel“ dienen. Der abwechselnde Gebrauch beider Arten wird auch die unterschiedliche Haltung des Spielkörpers vermischt haben.

Aber nicht bloß die Mechanik der Instrumente veranlaßten einen Wandel des Anschlages, sondern auch ein uns heute fast unverständlicher F i n g e r s a t z, der teilweise eine Verschränkung, Verdrehung des Spielarmes zur Folge hatte. Da bei den ersten Instrumenten nur die drei Mittelfinger benutzt wurden, kann man sich den unbeholfenen Ueber- und Unter-

satz des 2. zum 3. Finger, 3. zum 4. Finger vorstellen. Wo die Schnelligkeit dieses nicht zuließ, setzte man einfach ab und rückte die Hand auf die neuen Tasten.

Noch zu Bachs Zeit gebrauchte man z. B. für die Tonleiter folgenden Fingersatz:

Rechts:	2	3	2	3	2	3	2	3		4	3	2	3	2	3	2	3
	F	G	A	B	C	D	E	F	—	F	E	D	C	B	A	G	F
Links:	4	3	2	1	4	3	2	1		2	3	2	3	2	3	2	3

L. Köhler[1] schreibt dazu: „Man sieht sowohl das Unbeholfene als auch das befremdende Inkonsequente dieser Fingersetzungen: die linke aufwärts, in welcher der Daumen ziemlich täppisch auf B kommt, hätte wohl geeigneter für die rechte abwärts gebraucht werden können. Bei B C wurde die Hand abgesetzt. Für die C-Tonleiter galt als Fingersatz wohl

3	4	3	4	3	4	3	4	—	4	3	2	3	2	3	2	3
2	3	2	3	2	3	2	3	—	3	4	3	4	3	4	3	4

Eine Fingersatzkunst fehlte in der Praxis. Jeder lehrte, was ihm persönlich bequem war, oder gar was ihm der Zufall und blinde Instinkt in die Finger gab.

(Fortsetzung folgt.)

[1] Geschichtliches über den Klavierfingersatz, Verlag Simrock.

Johanna Senfter.

Eine Skizze von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

Wie ist doch die Zahl der unentwegten „um jeden Preis"-Fortschrittler unter den Künstlern im Laufe des Krieges zusammengeschmolzen! Ganz selten nur stößt man noch auf ein Blatt, das einen ihrer Namen trägt. Sieht man es näher an, so erscheint das, was drauf steht, noch mehr als früher wie Irrenhaus-Kunst: gemachter Ernst, gedrechselter Tiefsinn, ein Verneinen jeder Natürlichkeit des Ausdruckes. Von Ehrlichkeit irgend einer Empfindung, von Schönheit und Anmut keine Spur, alles Ausdruck eines widerlichen Unfehlbarkeitsdünkels und kindisch-frechen Größenwahns.

Mehr als je geht heute neben dem demokratischen Zuge ein konservativer durchs deutsche Volk. Es ist sich der Notwendigkeit, sein Kulturgut zu wahren, stärker als je zuvor bewußt geworden, und damit der Pflicht, das fremde Wesen, dem es sich so oft in häßlichster Weise ergab, abzutun.

Je weiter aber Kunstproblematik und Wälschtum dem deutschen Volke für die nächste Zeit aus dem Auge gerückt sein werden, um so nötiger erscheint es, sich der deutschen Kunstarbeit auch der Gegenwart zu erinnern und insbesondere derer zu gedenken, die, an versteckten Orten lebend, weil sie nur deutsch waren und fremden Tand verschmähten, bis jetzt fast ganz übersehen wurden. Sie waren ja gar nicht „interessant", ihr gelegentliches Erscheinen in der großen Oeffentlichkeit machte ja gar keine „Sensation", aus der ein lüsterner Journalismus hätte Gold schlagen können ....

Johanna Senfter ist eine typisch deutsche Natur nach der alten Art. Vor einigen Jahren trat sie einmal mit einigen Werken ins Leben hinaus, fand Beifall und Tadel, erhielt einen anerkennenden Händedruck ihres Landesherren und verschwand wieder in ihrem Heimatsstädtchen Oppenheim in Hessen, an dem der Rhein seine grünen Fluten vorüberträgt. Ein weinfrohes, kräftiges und frisches, bewegliches Volk wohnt in den alten Mauern. Gaben langes Kranksein in ihren ganz jungen Jahren und andere Schicksalsschläge ihrem Geiste eine besondere Richtung: genug, in J. Senfters menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit fehlt der sorglos sinnenfreudige Zug ihrer Heimatgenossen. Ihr eignet Kraft und Herbheit bei tief entwickeltem Empfindungsleben, aus dem eine gewisse Einseitigkeit nicht wegzuleugnen ist und dem vor allem ein Zug abzugehen scheint: ein die Gegensätze zwischen Ideal und Wirklichkeit ausgleichender Humor. Die Tondichterin beurteilt sich selbst so in einem Schreiben an mich: „Ich glaube, daß ich in meinem musikalischen Empfinden etwas sehr einseitig bin, ohne jedoch den Erscheinungen, die meinem Gefühle zuwider laufen, die Berechtigung absprechen zu wollen. Das Höchste und Wichtigste beim musikalischen Kunstwerke ist mir die große melodische Linie. Der bloßen Stimmungsmalerei und den Akkordfolgen, die man bei so vielen Modernen eben findet, kann ich keinen Geschmack abgewinnen. Seit meiner frühesten Kindheit sind meine Heiligen vor allen *Bach* und *Mozart*, denen ich bis heute ganz treu geblieben bin, ohne selbstverständlich unsere anderen Großen verkennen oder verkleinern zu wollen. Das ist es auch, was mich immer zu *Reger* so hingezogen hat: das gesunde, ursprüngliche Empfinden, die herrlichen melodischen Linien mit den gewaltigen Steigerungen." .... Johanna Senfter hat sich mit diesen Worten trefflich selbst gekennzeichnet. Der vorspringende Zug ihrer künstlerischen Eigenart ist Ehrlichkeit; sie schreibt nur das nieder, was ihr aus innerstem Fühlen quillt, weist jeden aufdringlichen, äußeren Glanz ab, beschränkt sich auf das Gebiet der reinen Musik, des Liedes und des Chores und beherrscht die technischen Seiten ihrer Kunst in jeder Weise. Mag man ihren Stil zuweilen auch als von *Reger* beeinflußt erkennen, so ist er doch von jeder bewußten Nachahmung frei, ist er Ausfluß einer künstlerischen Kraft, die in echtem, strengem und aufrichtigem Musikempfinden wurzelt, keinen weichlichen und weibischen Beiklang kennt und das hohle Scheinwesen der erborgten Pose und Maske ängstlich meidet.

Die mehrfach behauptete satztechnische Beeinflussung Johanna Senfters durch *Brahms* läßt sich für ihr gesamtes Schaffensgebiet unter keinen Umständen aufrecht halten und ein Zusammenhang ihrer Kunst mit der von Brahms besteht in rein klanglicher Beziehung, also in bezug auf die Ausnutzung der verschiedenen Instrumentalgruppen, jedenfalls nicht. Man weiß, wie spröde und herb zuweilen Brahms' Orchester klingt, mag die führende Idee das auch rechtfertigen. Auf alle Fälle empfindet J. Senfter derlei als Ausdrucksmangel, den sie selbst ängstlich zu vermeiden trachtet. Auch in dieser Hinsicht ist sie also durchaus eine denkende Künstlerin, aber eine mit rege schaffender Phantasie.

J. Senfter ist 1880 in Oppenheim geboren. Mit drei Jahren saß sie bereits am Klaviere und mit fünf fing sie an, ihre ersten Stücklein zu formen. Sonnige Tage leuchteten dem Kinde, das, 14 Jahre alt geworden, nach Frankfurt zur weiteren Ausbildung kam und auf dem Konservatorium zunächst nur Klavierstunden nehmen durfte. Dann aber begann ernstes Kunstarbeiten bei *Rebner*, dem ausgezeichneten Geiger, bei *Friedberg*, dem hervorragenden Klavierspieler, und bei dem strengen *Iwan Knorr*. Und wieder nahm das kleine Rheinstädtchen die junge Künstlerin auf; stille, frohe und ernste Tage lösten einander ab, schwankende Gesundheit trat dem ersehnten tondichterischen Schaffen hindernd in den Weg. Inzwischen war *Reger* mehr und mehr in den Vordergrund des Musiklebens getreten, angestaunt, verhöhnt, kritiklos vergöttert. Zu ihm, dem künstlerisch ernsten und rücksichtslosen Manne, für dessen schwer zu begreifende Eigenart mit dem seltsamen Dualismus ihrer Erscheinung die Mitwelt noch gar kein rechtes Verständnis hatte, zog es die 28jährige mit Allgewalt. Und in seiner Schule in Leipzig lernte sie aufs neue mit der größesten Hingabe an ihr Werk. War Reger bei ihrem Erscheinen Frl. Senfters Ausbildung als eine „Pflicht der Notwendigkeit" erschienen, so belohnte er ihre künstlerischen Erfolge durch ein warm empfehlendes Abgangszeugnis und eine auch später ihrem Streben nie versagte Teilnahme. Seither lebt J. Senfter wieder in Oppenheim und arbeitete, während ein großer Teil der Welt sich von den Geheimnissen



JOHANNA SENFTER.
(Photogr. S. Homann, Darmstadt.)

des Impressionismus und der Futuristik die ehemals gesunden Sinne umnebeln ließ.

J. Senfters Werke sind der Zahl nach nicht groß; auch ist erst weniges davon veröffentlicht. Sie schrieb für Klavier: Sechs Kinderstücke; sieben kleine Walzer (4h.). Fantasien und Passacaglien (2h.); Violin- und Violoncellowerke. Mehrere Hefte Lieder. „Abschied" für Bariton mit Orchester, C dur op. 20. Chorwerke: Eine Kantate; „Uri schima Tara" (japanisches Märchen); Die Nonne (nach Uhland); zwei Frauenchöre mit Orchester; zwei gemischte Chöre mit Orgel. Gebet (Hebbel) für gemischten Chor und Orchester, E dur op. 19. Kammermusik: Klaviertrio, Quartett und Quintett; Streichquartett; Violinsonaten in G dur (C. F. Kahnt) und d moll; Violoncello-Sonate (André), A dur op. 10. Werke für und mit Orchester: Suite (durch Kämpfert in Frankfurt aufgeführt); Violinkonzert; Orchestervariationen, d moll op. 9; Orchestersuite in c moll. Sonate für zwei Violinen mit Streichorchester, a moll op. 23. Symphonie in F dur, op. 22 (ein Werk, aus der ersten Kriegsbegeisterung entstanden, über das sich Reger sehr anerkennend geäußert hat).

Ein Blick auf diese Liste genügt, um eines zu erkennen: hier ist ein Mensch, der sich große Ziele gesetzt hat, der es mit der Kunst nicht leicht nimmt. Und das bestätigt jeder Takt, den Joh. Senfter geschrieben hat. Als sie zuerst vor ein größeres Publikum trat, wurde ihr neben einer gewissen Abhängigkeit von Brahms und Reger mangelnder Sinn für tonale Geschlossenheit, Freude an harmonischer Spekulation u. a. m. vorgeworfen. An diesen Ausstellungen war etwas daran; aber J. Senfters weitere Entwickelung hat gezeigt, daß sie diesen Mängeln energisch zu Leibe gegangen ist, ohne nun etwa in den entgegengesetzten Fehler einer gesuchten Einfachheit zu verfallen. Das Einfache hat sie sich noch nicht errungen, aber die kleinen Formen, die ihr von Hause aus nicht zu liegen schienen, beherrscht sie heute so gut wie die großen. Noch ist Johanna Senfter eine Werdende. Das, was an ihrer durchaus modernen Kunst problematisch genannt werden kann, einen gewissen Mangel an Selbstbeschränkung, die Freude an harmonischer Ueberfülle, die zuweilen sich als lastende Schwere an den Ausdruck klammert, wird sie ohne Zweifel noch mehr einzudämmen lernen. Da ihr jedes Kunstmittel innerhalb der Grenzen ihrer Begabung mühelos gehorcht und ihr künstlerischer Geschmack ein hoch entwickelter und ihre Erfindungskraft groß ist, so dürfen wir Joh. Senfters weiterem Aufstiege erwartungsvoll entgegensehen. Das deutsche Publikum auf die bescheidene Künstlerin und ihr hohes Streben hinzuweisen, war der Zweck dieser Zeilen, die keineswegs Anspruch auf eingehende kritische Wertung der Bedeutung Johanna Senfters erheben.



[Aus der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München.

Musik-Sammlung der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München.

Nach mühevollen Vorarbeiten ist die Neuordnung der Musikbestände der alten und berühmten Münchener Bibliothek vor einiger Zeit vollendet worden. Die Schätze der Musikliteratur, die von der großen Kunst der Vergangenheit und Gegenwart erzählen, sind in die neuen Räume des herrlichen Gebäudes in der Ludwigstraße, das jedem Besucher der Kunststadt an der Isar ein Ziel sein sollte, überführt worden.

Die Anregung zur Umgestaltung der Musikabteilung gab der Direktor Schnorr von Carolsfeld; Schöpfer der Neuordnung ist der jetzige Vorstand der Abteilung Dr. *Gottfried Schulz.*

Die Musikbibliothek gliedert sich in drei Gruppen. Entsprechend dem Entwickelungsgange der Sammlungen sind insbesondere die Musikhandschriften außerordentlich zahlreich vertreten. Ein sehr großer Teil des Bestandes geht auf die Zeiten zurück, in denen die musikalische Kultur größtenteils von der Kirche ausging und wie anderswo so besonders auch in Deutschland vorwiegend an den Höfen eine rege Pflegestätte fand. Aus diesen Zeiten besitzt die Staatsbibliothek 5000 Manuskripte. Unter diesen handschriftlichen Schätzen haben die Chorbücher der bayerischen Hofkapelle unter den großen Meistern Ludwig Senfl (ca. 1442 bis 1555), Orlando di Lasso (1532—94), J. K. Kerll (1627—93), Gius. Ercole Bernabei (ca. 1620—87) und Gius. Antonio Bernabei (1659—1732) hervorragende Bedeutung. Zahlreich vertreten sind ferner besonders die Werke von Josquin, Heinrich Isaak, Ludwig Senfl, Orlando di Lasso (511 Werke) und die deutscher und französischer Liederkomponisten. Obwohl die Vokalmusik bei weitem überwiegt, fehlt doch auch die Instrumentalmusik nicht, und es enthält insbesondere die Literatur für Orgel- und Lautenmusik manche Kostbarkeit. Es sei an dieser Stelle nur auf das Buxheimer Orgelbuch hingewiesen.

Die Gruppe der gedruckten Musikalien umfaßt etwa 15 000 Bände, unter welchen sich gleichfalls außerordentlich wertvolle Schätze befinden: so die bedeutende Sammlung von Werken aus Petruccis Offizin (1466—1539), dann Drucke von Oeglin, dem ersten deutschen Drucker zu Augsburg, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts wirkte; ferner ist die herrliche Vokalmusik Italiens aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts reichlich vertreten; wir finden die Namen Arcadelt, Verdelot, Marenzio, de Monte, Rore, Ruffo und andere. Weiter sind vorhanden die kostbaren Gesamtausgaben der Klassiker und Romantiker, sowie die wichtigsten Partituren und Klavierauszüge der Werke neuzeitlicher Tondichter.

Der einen Ueberblick über das Tonschaffen der Gegenwart ermöglichenden Gruppe wird ständige Sorgfalt geschenkt. In ihr bildet die außergewöhnlich große Sammlung von Operntextbüchern (Collectio Her) einen sehr wertvollen Bestandteil.

In der dritten, die Musiktheorie umfassenden Gruppe sind etwa 5000 Veröffentlichungen musikwissenschaftlichen Charakters vorhanden, darunter die Hauptwerke über den Bau der Musikinstrumente.

Eine lebendige Pflege der Kunst bringt das Völkerringen der Gegenwart mit sich; ihm trägt die Bibliothek im weitesten Maße Rechnung und vereinigt in der *Kriegs-Musiksammlung* zahlreiche auf den Weltkrieg bezügliche Kompositionen.

Um die Uebersicht über die gesamten Bestände zu erleichtern, wurden neue Kataloge angelegt. Im alphabetischen Personalverzeichnisse sind alle vorhandenen Tonsetzer aufgeführt, der systematische Real-Katalog enthält die Materien der Musikwissenschaft in übersichtlicher Ordnung. Das neue Magazin für die Aufnahme der Bestände ist mit allen Mitteln eingerichtet, über welche die moderne Bibliothekstechnik verfügt. Da gerade die Musikabteilung der Allgemeinheit in möglichst starkem Maße zugänglich gemacht werden soll, so führte die Direktion Erleichterungen im Ausleiheverkehr ein.

Der Königl. Bibliothekar und Vorstand der Musikabteilung Dr. phil. *Gottfried Schulz* wurde 1870 zu Mainz geboren, war Schüler des Kaiser-Wilhelms-Gymnasiums zu Montabaur und studierte an den Universitäten München und Erlangen Rechts-, Staats- und Musikwissenschaft. Nach seiner Promotion zum Dr. phil. trat er 1897 als Praktikant bei der Münchener Bibliothek ein. An den Veröffentlichungen der Gesellschaft für Theatergeschichte, der Gesellschaft der deutschen und österreichischen Denkmäler der Tonkunst, sowie der dem Weltkriege leider zum Opfer gefallenen Internationalen Musikgesellschaft hat Dr. Schulz sich als musikbibliographischer Mitarbeiter beteiligt.

Das Requiem von Mozart.

Der Oberbibliothekar der Wiener Universitätsbibliothek Dr. *Alfred Schnerich* hat der Musikwelt einen großen Dienst geleistet, indem er als bester Kenner der religiösen Tonkunst Oesterreichs eine getreue graphische Nachbildung der Originalhandschrift von Mozarts Requiem aus der k. k. Hofbibliothek in Wien herausgab.

Schon im Jahre 1902 erschien von Schnerich eine kurze Besprechung des Requiems, gelegentlich der Aufführung in der Salzburger Metropolitankirche. Er sagt da u. a.: das Mozartsche Requiem ist nicht nur bloß nach der künstlerischen und kunstgeschichtlichen Seite, sondern auch nach der liturgischen und religionsgeschichtlichen Seite ein Denkmal ersten Ranges. Im Oktoberheft 1914 der Zeitschrift „Musik" brachte E. Lewicki eine kurze Besprechung dieses vorzüglichen Werkes der graphischen Industrie. In der Christlichen Welt No. 18, Marburg, 6. Mai 1915, bespricht es Franz Strunz in Wien in der anerkennendsten Weise. Schon Lewicki machte in der „Musik" darauf aufmerksam, daß es sehr erwünscht sein würde, wenn Dr. Schnerich sein Vorhaben der von Gustav Pressel seinerzeit bei Andre-Offenbach eingesehenen Sätze VIII und XI des Requiems erneut nachzugehen,



Kgl. Bibliothekar Dr. G. SCHULZ (München), Vorstand der Musikabteilung.

ausgeführt hätte. Engl-Salzburg hat in einer Festschrift zur Mozart-Zentenarfeier 1891 auf diese Presselschen Forschungen ausführlich hingewiesen.

Dr. Schnerich erwähnt kurz dieser die Vollendung des Requiems betreffenden Erörterungen und weist auch auf mein kleines Buch „Mozarts letzte Lebensjahre" als Beitrag zu der Frage hin, beschränkt sich aber in seinem monumentalen Handschriftenwerk nur auf diese kurzen Angaben, ohne dazu weiter Stellung zu nehmen.

Mozarts Tätigkeit bei der Schöpfung seines letzten Werkes ist nicht mit dem, was die Handschrift uns überzeugend nachweist, zu Ende. Mozart hat auf seinem Arbeitstisch nach bestimmter Angabe seiner Witwe und anderer Zeugen Entwürfe zu den nicht auskomponierten letzten Sätzen hinterlassen, welche dem Vollender Süßmayer außer Mozarts persönlicher Unterweisung zur Verfügung standen.

Die Musikgeschichte hat nachgewiesen, daß Süßmayer, den Mozart oft hänselte, nicht der Mann war, Sätze wie das Agnus dei, Benedictus, Sanctus selbständig zu erfinden. Der Beethoven-Biograph Marks (Berlin) sagte im vorigen Jahrhundert: „Wenn Mozart das Agnus dei nicht erfunden hat, so war derjenige, welcher es schuf, ein Mozart und das war Süßmayer nicht. Beethoven, Eybler, Abt Stadler und andere Musiker in Wien waren derselben Ansicht."

Das Auffinden der Originalpartitur in Wien 1838 (es gab zwei Partituren, die eine war dem Besteller des Grafen Waldsegg ausgehändigt, die zweite [Abschrift] befand sich in Wien in den Händen der Witwe) — bewies außerdem, daß Süßmayer die Unwahrheit gesagt hatte, wenn er in seinem berühmten Briefe an Breitkopf & Härtel sich die instrumentale Ausarbeitung des ersten Requiemsatzes anmaßte und Pressel hat weitere Unwahrheiten nachgewiesen. Deiters in seiner 4. Auflage der Jahnschen Mozart-Biographie sagt: „Wenn gegen einen Punkt in Süßmayers Aussage ein begründeter Zweifel erhoben werden kann, so erscheint der ganze Mann nicht mehr glaubwürdig." Es ist eine außerordentlich wichtige Tatsache, daß wir jetzt in diesem vorzüglichen Handschriftenwerke des Dr. Schnerich Einblick in die Werkstatt des Mozartschen Schaffens erhalten, aber als der sterbende Mozart bei dem achten Takte des „Lacrymosa" das Heft weinend fallen ließ, war zwar seine handschriftliche Tätigkeit an der Partitur zu Ende, denn nachts darauf starb er, seine Entwürfe enthielten aber weitere Geistesprodukte. Es war seine Kompositionsweise, nicht der Reihe nach die Sätze niederzuschreiben, sondern einzelne Stücke, wie sie ihm der Geist eingab und wie er sie im Kopf schon länger umhertrug, kurz aufs Papier zu werfen. So waren auch die auf dem Tische vorgefundenen Entwürfe entstanden.

Der Streit über die Echtheit des Requiems, welchen Gottfried Weber Anfang vorigen Jahrhunderts anregte (Deiters bringt denselben im Anhange seiner Jahnschen Biographie ziemlich ausführlich) hat lange gedauert und man ist schließlich über die vielen teils wertvollen, teils unnützen Erörterungen zur Tagesordnung übergegangen, aber die Presselschen Forschungen in der erwähnten kleinen Festschrift von Engl (Salzburg), Dieterssche Hofbuchhandlung 1891 — sollte man besser würdigen und in musikalischen Blättern besprechen. Das ist man Mozarts Manen ebenso schuldig, wie diese höchst dankenswerte Herausgabe seiner Handschrift des Requiems. Unerwähnt mag auch nicht bleiben, daß Süßmayer die Handschrift Mozarts täuschend nachahmte und so ist dieses graphische Werk schon deshalb höchst erwünscht.

„*Der sterbende Mozart.*" Allen Mozart-Freunden möchte ich die No. 18 der Christlichen Welt, Marburg, 6. Mai 1915, mit dem Artikel der vorstehenden Ueberschrift dringend empfehlen. Diese Nummer kostet 25 Pf. und die Wirkung beim Lesen ist ergreifend. Ja, Mozarts eigentlicher Beruf war, Vollender der Kirchenmusik zu werden. Das hat schon Dr. Franz Lorenz (Breslau) bei Leuckart 1866 überzeugend nachgewiesen.

Der so heitere, lebenslustige Mozart war innerlich tief ernst und oft zur Schwermut geneigt. Er floh immer wieder, wie Franz Strunz' Christliche Welt schreibt, in die Stille der Wiener Kirchen, wo ihn der abgenützte und sorgenreiche Alltag nicht erreichen konnte. Er schrieb über 50 kirchliche Werke, darunter die echt deutsche, von Aloys Schmidt (Dresden) aus anderen Mozart-Messen vervollständigte c moll-Messe, Requiem, ave verum. Die damalige lebenslustige Wiener Welt hielt ihn für einen sorglosen, stets vergnügten Sybariten.

Daß er in Wirklichkeit nicht nur einer der größten musikalischen Geister, der die Herrschaft der Italiener in Wien gebrochen hat, war, sondern auch ein tief innerlich veranlagter Mensch, wissen wir ja nun längst. Felix Mottl in seiner Salzburger Rede, 1904, nannte ihn „das Heiligste, was wir Musiker haben, der tiefste, innigste Mensch".

Wann Friedrich Kerst in seinem übrigens hübschen Mozart-Brevier Felix Mottl hierin nicht recht geben kann, weil ihm Beethoven als tiefster Mensch da im Wege steht und meint, Mozart sei dazu nicht alt genug geworden, so kann man dieses Urteil doch wohl nur eine kleine Entgleisung nennen. Man kann sehr wohl, wie Goethe beweist, ein frohes Temperament haben und doch innerlich tief ernst sein. Das ist Anlage und braucht nicht erst mit dem Alter erworben zu werden, wenn reife Erfahrungen auch dazu beitragen. Nun, die hatte Mozart doch wohl schon in der Welt reichlich gemacht.

Möchten wir nach diesem furchtbaren Kriege auch der religiösen Musik unserer Wiener Meister — Haydn, Mozart, Schubert, immer mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen, nicht nur Beethoven. Da ist innerste Herzensmusik, welche den religiösen Werken unserer protestantischen Meister Bach, Händel, Kiel, Brahms, Reger u. a. m. wohl ebenbürtig sein dürfte.

L. Mirow.

Berliner Musik im Kriegswinter.

Von HANS TESSMER (Berlin).

Ueber diesen Musikwinter breitete die Wohltätigkeit ihre segnenden Schwingen. Sie verhalf der Frau Musika zu verhältnismäßig guten materiellen Umsätzen, die sonst jetzt nur ganz spärlich sein würden, und sie segnete manche Mittelmäßigkeit, die da glaubte, im Dienste der Wohltätigkeit sich sehen lassen zu können. So war es und ist es jetzt noch manchmal eine Kunst aus der Vogelperspektive. Die leichten Nebelschleier, die vieles verdecken oder den Blicken ganz entziehen, das ist eben jene Wohltätigkeit, hinter der sich

das sonst, in andern Tagen, Ungesehene verbirgt, in deren Schutze es sich geborgen fühlt. Nur wenige Höhen sind es, die auch jetzt über all das emporragen und sich uns unvermindert stark fühlbar machen, die neben der pflichtgemäßen Wohltätigkeit Kunstfeiern bieten, Seelenfeiern und Friedensruhe, die Liebe predigen in diesem Kampfe des heiligen Hasses.

Drei Dirigenten namentlich waren es, die auch in diesen schweren Monaten dem Berliner Musikleben seine hohe Stellung bewahrten: *Richard Strauß*, *Siegmund von Hausegger* und *Artur Nikisch*. Jeder eine scharf umrissene Persönlichkeit, jeder in seinen Sonderheiten und persönlichen Bekenntnissen nun schon lange den Berliner Musikfreunden vertraut. Auch Hausegger, der lange zu ringen hatte, wie jeder große Charakter, versammelt nun eine große Gemeinde um sich. Er tut es nicht mit Behagen und nicht mit theatralischer Geste, nicht mit einer liebenswürdigen Handbewegung wie ein Sensationsgenie. Er bleibt immer er selbst und schafft es allmählich, daß diejenigen, die ihn langsam erkannten, nun auch andere mitbringen und ihnen mindestens Respekt vor dieser Persönlichkeit verschaffen. So bringt Hausegger es fertig, auch jetzt, in einer musikalisch auffallend reaktionären Zeit neuere oder ältere vergessene Werke wie die „Symphonia brevis“ von Ph. Scharwenka seinem Publikum vorzusetzen. Daneben und darüber aber auch Beethoven, Brahms, Bruckner, seine „drei großen B“! Und so, wie er sie nur bringt, vor allem Beethoven; hinreißend und ehern im Rhythmus, niemals weichlich, ganz Vermählung von Seele und Geist, innerlich, wie aus ferner Tiefe. Es sind Bekenntnisse eines deutschen Musikers, dessen Deutschtum jetzt niemand vergessen sollte. — Wie ganz anders Nikisch mit seiner zwanzigjährigen Berliner Tradition, die oft schon in einen Nikisch-Snobismus ausartete. Jetzt freilich ist die Internationalität seiner aparten Programme und damit auch der Snobismus verflogen; jetzt ist auch er der deutsche Künstler, der mit Beethoven anfing und aufhörte, der dazwischen eine ganz einzigartige Aufführung der „Romantischen“ von Bruckner brachte, und *Artur Schnabel* zum B dur-Konzert von Brahms in einer Weise begleitete, die an Vollendung ihresgleichen suchte. Herr Schnabel aber gab sein Bestes in wundervoll feiner Anschlagskunst, in einem höchstdifferenzierten Piano etwa und einer prächtig singenden und klingenden Kantilene. Technisch war diese Leistung gewiß nicht zu überbieten; geistig freilich ist ihm *Ernst v. Dohnányi* überlegen. — Und Strauß? Er bleibt auch jetzt der geniale Augenblickskönner, der, wenn es ihm beliebt, einmal alle anderen schlägt und turmhoch über ihnen steht, etwa in der zweiten Symphonie von Mahler, die er mit so überlegener Selbstverständlichkeit gab, daß er sich nicht nur reiche Anerkennung erwarb, sondern vor allem auch Glauben an Mahler weckte. Strauß bleibt auch jetzt der elegante Ironiker, der mit einer prächtigen Entfesselung aller Humore in Beethovens „Achter“ den Miesmachern unserer Tage gehörig eins versetzte. In der „Domestica“ triumphierte er dann noch einmal ganz persönlich und erwarb sich nachhaltigsten Erfolg. Freilich hat er auch Augenblicke, in denen er nicht will; dann lacht er sich ins Fäustchen. Das Publikum klatscht ja doch! Es ist halt der Strauß! — *Max Reger* stellte sich wieder in den Symphoniekonzerten der Königl. Kapelle mit neuen Werken, den Mozart-Variationen und der vaterländischen Ouvertüre, vor, die er in seiner energisch gedrungenen Direktionsweise zur Geltung brachte. Die Mozart-Variationen vor allem fanden vielen berechtigten Beifall. Mozart ist uns jetzt näher denn je. Einen heiteren Licht- und Liebesgenius nannte Wagner ihn; der fehlt in der tagesgemäßen Gehässigkeit bisweilen. Wir müssen uns freuen und ihm dankbar sein, wenn er uns einmal, und sei es auch im Gewebe Regerscher Kontrapunktik und hier und da von Parsifalweihe erfüllt, aufsucht. — Eine Totenfeier edelster Art veranstaltete die *Singakademie* am Bußtage mit Brahms' Requiem unter Prof. *Georg Schumanns* Leitung, die hier eine dem Ernste des Werkes und der Zeit vollkommen entsprechende Darstellung schuf. — Nenne ich noch die Aufführungen des *Philharmonischen Chores* unter *Siegfried Ochs*, dem zweifellos genialsten Chorinterpreten unserer Zeit, so schließt sich damit der Ring der „großen Abende“ dieses Winters, die wiederkehrten wie in jedem anderen Winter auch. Nur brachte man ihnen diesmal mehr Dank entgegen. Uebrigens will ich nicht vergessen, eine Großtat Siegfried Ochs' zu nennen, der Bruckners selten gehörte f moll-Messe in einer die Kritik entwaffnenden Weise aufführte. Daneben gab's dann allerdings ein neues Chorwerk, „Frieden“, von E. N. v. Reznicek, das eine leise Ablehnung erfuhr. Für eine solche musikalische Auferstehung all der grausamen Martyrien dieses Krieges hat das Publikum jetzt ganz besonders wenig übrig und wird hoffentlich nie etwas übrig haben.

Von den Solisten hielten sich die großen über Wasser, die kleinen und jungen stehen im Felde oder sparen ihr Geld, oder — widmen sich der Wohltätigkeit. Sie müssen abwarten, ob man sich ihrer wieder erinnern wird. Daneben tauchten Erinnerungen aus früheren Tagen auf, so *Xaver Scharwenka*, der einst Vielgenannte, nun, hier wenigstens, seit Jahren ganz Stille und Zurückgezogene. Er spielte mehrfach eigene Sachen, dann Chopin, Beethoven und Liszt. Er ist ein Eigener, dessen Wille oft zu Eigenwilligkeiten neigt, die man nicht immer billigen kann. Aber es ist Logik darin, es geschieht nicht eines ohne das andere, nicht Folge ohne Ursache. Deshalb bleibt dieses Spiel stets interessant, wenn auch die Technik nicht mehr auf der einstigen Höhe steht. Aber die „Appassionata“ lebt noch als tiefer Eindruck voller Gefühlsstärke in unseren Herzen. *Dohnányi*, *Schnabel*, *Busoni*, *Conrad Ansorge*, *Max Pauer*, der hier nun auch seinen eigenen Platz einnimmt, grüßten wieder von der Höhe herab; nicht immer drang ihr Gruß bis in die Tiefe, aber sie ernteten alle herzlichen Dank. d'Albert fehlte, — natürlich. Auch Violinisten fehlten mehrere, und einheimische hatten den Mangel an auswärtigen zu decken. So wurde beispielsweise *Julius Thornberg*, der ausgezeichnete Konzertmeister des philharmonischen Orchesters, sehr oft in Anspruch genommen, und man freute sich allgemach, daß wir hier einen so vorzüglichen Geiger haben, den wir nicht erst zu „holen“ brauchen. Er „wohnt“ ja bei uns, obwohl von Geburt Holländer; seine Gesinnung ist deutsch. Trotz Belgien.

Die Kammermusik wurde im wesentlichen von Berliner Vereinigungen bestritten. Natürlich; denn die Brüsseler, die Petersburger, die Capets aus Paris konnten sich nicht blicken lassen. Aber *Rosés* und seiner Genossen Ruhm strahlte wie kaum zuvor. Das ist ein starkes Band zwischen Wien und uns. Hier löst die Kunst ihre höchsten und tiefsten Aufgaben. Auch sie bringen Frieden, diese Rosé's. —

Aber eines war doch zu spüren in diesem Musikwinter: Die Kunst kam, selbst an den Stätten Hauseggers, Strauß', Schnabels u. a. erst an zweiter Stelle. Auch innerlich. Sie wird durch die Generalstabsberichte hindurchgefühlt. Sie erhebt wohl, aber sie vermag nicht dauernd zu trösten; am ehesten noch an den großen Abenden, in denen Charakter und Wille stecken, denen Ziele voranstehen. Die Charakterlosigkeit, das einzige Charakteristikum des modernen Musiklebens im allgemeinen, feiert äußere Triumphe; aber sie bringt erst recht nicht Trost. Die Buntheit überwiegt, ein tändelndes Band zwischen Scherz und Ernst flattert überall. So konnte das Königl. Schauspielhaus eine Reihe „Bunter Abende“ veranstalten, die allerdings alle anderen derartigen Veranstaltungen in den Schatten stellten. Man konnte dort u. a. Walzer von Strauß hören, von der Königl. Kapelle unter Leo Blech gespielt. Das zog, mit Recht; auch das waren noch Feiern, kleine intime Erhebungen. Aber die anderen Theater? Sie mußten schon zu Couplets greifen. —

Gewiß: die Wirren, die im Musikleben vor dem Kriege herrschten, sind nur noch größer geworden. Aber die Künstler wissen jetzt, was diesem Musikleben fehlt. Vielleicht sagt ihnen der Krieg auch, wo sie es anzufassen haben, um es zu bessern. Das wäre schon ein großer Gewinn. Freilich teuer genug erkauft. Aber Generationen können daran weiterbauen; sie haben eine innere und äußere Zukunft, innere und äußere Ziele, — wenn der Kampf glücklich zu Ende gekämpft ist.



Kritische Rundschau

Baden (Aargau). Unter *C Voglers* Leitung brachte der gemischte Chor Händels Samson zu ganz vortrefflicher Wirkung. Unter den Solisten fiel die Altistin Frau *Koch-Gysin* aus Basel auf, welche, zum ersten Male auf dem Podium stehend, Beweise eines ungewöhnlichen Talents erbrachte. Die Aufführung ist als Gegengewicht zu der einseitigen Pflege des Männergesangs in der Schweiz ganz besonders zu werten und als Beweis dafür, was auch eine kleine Stadt zu leisten vermag, wenn ein energievoller Führer alle verfügbaren Kräfte zusammenrafft und für ein großes Ziel begeistert. *A. R.*

Basel. Als beim Kriegsausbruche der Gedanke aufgeworfen wurde, Orchester und Theater zu schließen, dachte niemand daran, was bei gutem Willen auch in solchen Zeiten zu leisten möglich sei. Was Gottfried Keller Baumgartner zurief, das kann man jetzt in höherem Sinne von der Musik sagen:

Mancherlei sind unsers Volkes Gaben;
Denn auch mancherlei hat es zu tun,
Und beim harten Ringen, wie beim Ruh'n
Muß es einen guten Spielmann haben,
Der, wenn Sichel, Schwert und Hammer klingt,
Stets dazu die rechte Weise singt.

Unser Spielmann war er treu und klug,
Meister Wilhelm mit der rechten Weise,
Und sein Sinn wie froher Fahnenflug,
Und sein Herz ertönte laut und leise!
Lenz- und sommerlang, sein Spiel zur Hand
Ging er treulich mit dem Vaterland.

Der Mann, der das Erbe Meister Gottfrieds übernahm, war diesmal *Hermann Suter*. Es ist überaus erfreulich, wie er Deutschlands Devise „Durchhalten!" auch für die musikalischen Bestrebungen Basels hochhielt. Sehr tüchtige Orchestermitglieder saßen schon im deutschen Sattel als Meldereiter, standen am Geschütze, marschierten; aber die Wahl der Werke oder Ersatz und Austausch mit Zürich und Bern füllten die Lücken, während das allzeit bereitwillige Mülhausen jetzt natürlich nicht helfen konnte. Zuerst kamen die Bachschen Suiten und Händels Concerti grossi, dann Beethovens Eroica und Egmont, die Fünfte und Leonore 3, ein Brahms-Konzert (mit dem „Schicksalslied"), aber auch neuere Werke, Berlioz' „Harold in Italien", Strauß' „Tod und Verklärung", Mahlers „Drei Gesänge mit Orchester" und Regers prächtige „Orchestervariationen und Fuge über ein Mozart-Thema" op. 132 als Uraufführung an die Reihe. Hans Hubers „Simplicius"-Ouvertüre wirkte höchst zeitgemäß. Solistisch betätigten sich Hans Koetscher, der Konzertmeister, mit Mozarts A dur-Konzerte, Joseph Szigeti mit Beethovens D dur-Konzerte, Maria Philippi mit Brahms' unsterblicher Rhapsodie mit Männerchor und Schubert-Liedern, Otto Möckel mit Beethovens Es dur-Konzerte und Bagatellen, Ilona Durigo mit Grieg- und Liszt-Gesängen, der junge hoffnungsvolle Basler Ernst Levy mit dem reif und edel gespielten B dur-Klavierkonzerte von Brahms, und Johnny Aubert aus Genf mit Griegs a moll-Klavierkonzert. Die *Kammermusikabende* (Koetscher-Krüger-Küchler-Treichler) brachten Brahms' B dur-Streichquartett, Es dur-Trio, Beethovens op. 18, 1 und 3, 135, 97, Mozart- und Schubert-Werke und entzückten ihre treue Gemeinde wie andere Jahre. — Von besonderem Werte waren die Beethoven-Violin-Sonaten-Abende, die Hans Huber mit Koetscher veranstaltete. Ein herrlicher Liederabend der hier besonders geschätzten Durigo fügte sich ein, mit Suter am Klaviere, ein Musizieren restlosesten Genusses. — Die Chöre ließen es auch nicht fehlen. Was ein Männerchor in solcher Zeit leisten kann, bewies Suters „Liedertafel". Die Grenzbesetzungstruppen in Basel wurden mehrfach zu einem bunten Liedersträuße zu Gaste geladen, dabei die Reichhaltigkeit der Schweizer Komponisten Gustav Weber, Munzinger, Huber, Andreae, Hegar, Suter betont, die Volkslieder des „Röseligarten" zu Ehren gezogen, im eigenen Konzerte Bruchs „Frithjof" glänzend ins Leben gerufen, in einem späteren Regers tiefgrabendes „Requiem", eines der schwierigsten Werke der Literatur, Strauß' „Marschieren", Brahms' „Soldatenlied", ein wundervolles Nachtstück Bruckners, ein reizendes neues Ständchen „Einer Verlassenen" von Niggli, daneben zwei Abendlieder Suters für Alt, Violine, Violoncell und Orgel dargeboten, an einer Cäcilien-Feier u. a. Kloses „Ein bißchen Freude", Schuberts „Im Gegenwärtigen Vergangenes", Suters „Vaterlandslieders" ausgeführt. Der „Basler Gesangverein" verband sich mit der „Liedertafel" im Herbste zu einem Volkskonzerte, in dem letzterer Cherubinis Sanctus und Schuberts 23. Psalm, ersterer Brahms' Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mutseligen?", beide gemeinsam Brahms' wie für diese Zeit geschriebene „Fest- und Gedenksprüche" für acht Stimmen und Bachs „Magnificat" sangen. Am 6. März brachte der Gesangverein Haydns „Schöpfung" im Münster zu großzügiger Darstellung und schloß die Winterarbeit am 6. Juni durch die Frühjahrsaufführungen: Missa solemnis von Beethoven (Quartett: Noordewier, Durigo, Plamondon, Peter Hegar) und Solistenkonzert mit Chorliedern von Brahms. — Nicht zu vergessen ist, daß Hermann Suter die meisten Zürcher Symphoniekonzerte in Stellvertretung Andreaes dirigierte, nach Neuchâtel reiste, um dort mit dem Basler Orchester Beethovens Pastorale, Stücke aus Berlioz' „Damnation" und die Meistersinger-Ouvertüre aufzuführen, und der ganzen zielbewußten Tat durch seine, hier jüngst geschilderte eigene d moll-Symphonie in Zürich und Basel die Krone aufsetzte. *H. Baur.*

Braunschweig. Das Hoftheater führte die Kriegsspielzeit mitte Juni unter der vorzüglichen Leitung der Herren Hofrat *Rich. Franz* und Hofkapellmeister *Karl Pohlig* in Vertretung des zu den Fahnen einberufenen Intendanten Frh. *v. Wangenheim* zu glücklichem Ende. Von 45 Opern waren 33 deutsch, 9 von Wagner wurden dreißigmal gegeben, darunter „Der Ring des Nibelungen" dreimal im Zusammenhange. Mit dem Schluß verließen uns: *Berte Schelper, Elly Clerron, Gertr. Diedel-Laaß, Fr. Weber*, die Herren *O. Hagen* und *L. Löschcke;* die Ferien dauern bis zum 28. August, Goethes Geburtstag wird mit „Egmont" gefeiert, neu treten ein: *Gertr. Stretten*, Kammersänger *Tänzler* und *Frorath*. Da die hochdramatische Sängerin Darmstadt der alten Welfenresidenz vorzieht, und der neue Heldentenor die Leier mit dem Schwerte vertauschte, mußte kurz vor Schluß noch Ersatz geschafft werden; von den vielen Bewerberinnen kam nur *Anna Zoder* in Betracht, *Willy Ulmer* genügte den hiesigen Ansprüchen nicht, nach Wiederbeginn finden weitere Gastspiele statt. Seit 1. Juli beziehen die Mitglieder wieder die vollen Gehälter ohne jeden Abzug, das Herzogspaar widmet der Kunstpflege hervorragende Teilnahme; im Gegensatz zu den meisten deutschen Theatern wurde hier der Eintrittspreis nicht herabgesetzt, nach den ersten Wochen dumpfer Stimmung allabendlich, außerdem mitunter nachmittags für die Verwundeten umsonst und für die Volkslesehalle zu niedrigem Eintritt am Sonntagnachmittag gespielt. Die Oper war meist gut besucht, die „Bunten Abende" und Konzerte der Hofkapelle erfreuten sich wachsender Beliebtheit: Hofkapellmeister *K. Pohlig* wirkt anregend auf das gesamte musikalische Leben. *Ernst Stier.*

Düsseldorf. Einen regen Pulsschlag zeigte das Musikleben der rheinischen Kunststadt Düsseldorf auch im vergangenen Kriegswinter. Der Einfluß der ernsten Zeit machte sich aber doch deutlich geltend. Die um die Hälfte der üblichen Zahl verringerten Veranstaltungen des städtischen Musikvereins und die zehn großen Konzerte des verstärkten Orchesters, beide unter Leitung von Prof. *Karl Panzner*, pflegten die vornehme Kunst in besonders würdiger Weise bei Vermeidung jeden sonst gern gesehenen gesellschaftlichen Prunkes und unter Mitwirkung auch zahlreicher einheimischer Solisten. Anderseits trugen die Privatkonzerte fast ausschließlich den Charakter von Wohltätigkeitsveranstaltungen. Dabei hatten die Unternehmer mit einer unwürdigen Nebenbuhlerschaft von Scheinkünstlern und Dilettanten zu kämpfen, die unter demselben Deckmantel der Nächstenhilfe mit Darbietungen aufwarteten, die in geregelten Zeitläufen unmöglich gewesen wären. Selbst wenn man in einigen Fällen den ehrlichen Willen zu helfen anerkennt, ließ sich doch zumeist nicht verkennen, daß der Ehrgeiz, sich auf dem Podium zu betätigen, ohne ein scharfes, nur nach künstlerischen Gesichtspunkten gefälltes Urteil der Presse befürchten zu müssen, die stärkere Triebfeder bildete. Und in dieser Hinsicht erschien die wahre Kunstpflege ernstlich gefährdet: Einerseits durch die wirtschaftliche Schädigung der Musiker von Beruf, anderseits durch die Geschmacksverderbnis in weiteren Kreisen des Volkes. Dieser Bedrohung des guten musikalischen Geschmackes wurde zum Glück dadurch einigermaßen entgegengewirkt, daß die volkstümlichen Eintrittspreise den großen Konzerten zahlreiche Bürger zuführten, die sonst den Veranstaltungen „der vornehmen Welt" fern zu bleiben pflegten. Im Musikvereine bot Karl Panzner das „Laudate Dominum" für gemischten Chor und Sopransolo, das „Ave verum corpus" von Mozart, Beethovens zweite Leonore-Ouvertüre und C dur-Symphonie, spielte *Artur Schnabel* Mozarts d moll-Konzert und Webers Konzertstück als feinfühliger Klaviermeister, brachte der Dirigent Haydns „Schöpfung" mit Frau *Lamprecht van Lammen*, *Georg Maeder* und *Paul Bender* als vortrefflichen Solisten, Mendelssohns „Paulus", die Soli mit einheimischen, wenig zulänglichen und mit Frau *Stronck-Kappel*, Frl. *Rautenberg*, *Paul Schmedes* (Tenor) als umso geeigneteren auswärtigen Vertretern besetzt, zu eindrucksvollster Wiedergabe, hörten wir endlich Schuberts „Unvollendete" in h moll, Straußens „Tod und Verklärung", Wilhelm Bergers sehr fesselndes Werk „An die großen Toten" für gemischten Chor und großes Orchester vollendet schön und das Violinkonzert von Brahms mit *Adolf Busch* als berufenen Ausdeuter. Die zehn Orchesterabende zeigten Panzners Kunst, die verschiedensten Tondichter ihrem innersten Wesen entsprechend vorzuführen, in hellster Beleuchtung. Das erste große Orchesterkonzert war zugleich eine schlichte Feier des fünfzigjährigen Bestehens des städtischen Orchesters. Seinen Inhalt bildeten Werke von Musikern, die in persönlichen Beziehungen zu dem hiesigen Musikleben standen: eine Ouvertüre in Es von Tausch, die Sommernachtstraummusik von Mendelssohn, Brahms' Variationen über ein Thema von Haydn, Festspielouvertüre von Buths, in deren Vorführung sich der städtische Kapellmeister *Otto Reibold*, Kapellmeister *Fröhlich*, Prof. *Buths* mit *Karl Panzner* teilten. Neben verschiedenen Werken von Beethoven und Brahms kamen in der Folge Symphonien von Volkmann (B dur), Bruckner (E dur), diese besonders in genialer Ausdeutung, Goldmark („Ländliche Hochzeit") als seltenere Gaben zu Gehör. Ferner spielte *Hubert Flohr* Beethovens Es dur-Klavierkonzert äußerst glänzend, trat *Edith von Voigtländer* mit einem neuen Fantasiestück für Violine und Orchester von Hugo Kaun und Mozarts Es dur-Konzert erfolgreich auf, brachte *Otto Neitzel* Liszts Paraphrase über „Dies irae" und sein hochmodernes, reichgefärbtes Capriccio für Klavier mit großer Virtuosität zur Erstaufführung, bot *Hedwig Schöll* Mozarts Krönungskonzert, erwarben sich *Joseph Klein* und *Karl Klein* viel Anerkennung mit dem Vortrage des Konzerts für Violine und Cello von Brahms, sowie vereint mit dem Pianisten *Wilhelm König* mit der flotten Wiedergabe des Konzertes für Klavier, Violine und Cello von Beethoven, hinterließ *Hans Kötscher* als Vertreter des Beethovenschen Violinkonzertes einen sehr guten Eindruck, erspielte sich der junge Pianist *Heinz Eccarius* mit Chopins e moll-Konzert einen großen Erfolg, trugen *Ludwig Nagel* und *Joseph Morawetz* das Doppelkonzert für zwei Violinen von Bach (d moll) sehr gediegen vor. Aus den Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde bleiben zu erwähnen der Bach-Abend mit Präludien und Fugen, vorgetragen von Prof. Buths auf dem Cembalo, ein Wohltätigkeitskonzert, in dem *Karl Flesch* Mozarts A dur-Konzert für die Violine und Bachs Chaconne künstlerisch vollendet spielte, *Panzner* Brahms' vierte Symphonie wunderbar plastisch und warmblütig vorführte und unter Beteiligung des

Musikvereinschores Bergers schon genanntes Chorwerk „An die großen Toten" wiederholt wurde. Auch *Elly Ney von Hoogstraten*, die gefeierte Pianistin, *Paul Schramm*, ein guter Meister am Klavier, *Paul Ludwig*, ein hervorragender Cellokünstler, ließen sich in diesen Konzerten hören. Mit eigenen Konzerten rein künstlerischer Beschaffenheit traten ferner auf *Burmester, Hermann Gura, Heinrich Hensel* und Dr. *Alexander Dillmann*, die einen volkstümlichen Wagner-Abend boten, an dem insbesondere Dr. Dillmanns wunderbare Klavierinterpretationen stürmischen Beifall auslösten, das *Rheinische Trio* (Joseph Klein, Karl Klein, Wilhelm König), *F. C. Hempel*, welcher in einem Karfreitags-Konzert als Neuheit seine Bearbeitung der Lisztschen „Harmonies poétiques et réligieuses" für Harfe, Cello und Orgel als eine gelungene Bereicherung der einschläglichen Literatur vorführte, sowie *Rudolf Weinmann*, der als vielversprechender Geiger mit der Chaconne von Bach und Bruchs g moll-Konzert Aufsehen erregte. — Ungünstiger als das Konzertleben wurde die Opernbühne durch die Kriegszeit beeinflußt, da abgesehen davon, daß das Orchester, infolge der Einberufung vieler Mitglieder zu den Waffen sehr geschwächt, nur zu besonderen Wagner-Aufführungen durch Hinzuziehung auswärtiger Kräfte in voller Besetzung erscheinen konnte, auch von den Sängern gar mancher im Kriegstheater verpflichtet worden war. Besondere Anerkennung verdiente das unermüdliche Streben des ersten Kapellmeisters *Alfred Fröhlich*, allen Schwierigkeiten trotzend gut abgetönte Vorstellungen herauszubringen. 28 Wagner-Aufführungen brachten 3 Meistersinger-Abende, eine vollständige, teilweise gutgeratene Ringaufführung, einen Tristan-Abend; Holländer, Lohengrin, Tannhäuser wurden mehrfach wiederholt. Verdi wurde 22mal gegeben und zwar Aïda, Rigoletto, Troubadour. Vier Aufführungen erlebte Beethovens Fidelio, 12 Mozart-Abende, Webers Freischütz, Marschners Hans Heiling, Nicolais Lustige Weiber, d'Alberts Tiefland, Zöllners Der Ueberfall, Goldmarks Die Königin von Saba, Smetanas Die verkaufte Braut, Johann Strauß' Die Fledermaus und Der Zigeunerbaron zeigten ein erfreuliches Vorherrschen deutscher und deutschgestimmter Kunst. Zahlreich waren die Gastspiele zur Entlastung der einheimischen, durch den auch auf die Nachbarstadt Duisburg ausgedehnten Opernbetrieb stark beschäftigten Solisten. Unter den Gästen befanden sich *Fritz Bischoff* (Tristan), *Jakob Decker, Karl Giesen* (Hagen), *Bruno Nicolini, Fritz Rupp, Georg Schmieter* (Siegmund, Siegfried), *Ludwig Vanoni*, ferner die Damen *Elisabeth Bartram, Marie Bartsch-Jonas, Freyda von Fangh, Frieda Felser, Margarete Kahler, Angèle Vidron, Sofie Wolff. Karl Alwin* dirigierte Kienzls Oper Der Evangelimann und wurde als begabter Anfänger für die kommende Spielzeit verpflichtet.

A. Eccarius-Sieber.

Goslar. Musikdirektor *G. Christiansen* erwirbt sich durch die Bach-Aufführungen während des Krieges zu wohltätigen Zwecken bei billigen Preisen große Verdienste. Die Vortragsfolge der drei Kantaten: „Nun ist das Heil", „Schlage doch" und „Wachet auf!" ist vorbildlich, die große, schöne Frankenbergerkirche stets voll besetzt: so wird ein solches Konzert der Einwohnerschaft zum Gottesdienst, den Kunstfreunden der alten Kaiserstadt am Harz zum musikalischen Ereignis. *E. St.*



KUNST UND KÜNSTLER

— *Richard Straußens* 64. Werk „*Alpensymphonie*" wird im Verlage F. E. C. Leuckart in Leipzig erscheinen. Die *Uraufführung* findet im November d. J. in Berlin statt. Nach den Partiturangaben des Komponisten gliedert sich ihr Inhalt wie folgt: „Nacht. Sonnenaufgang. Der Anstieg. Jagdhörner von ferne. Eintritt in den Wald. Wanderung neben dem Bache. Am Wasserfall. Erscheinung. Auf blumigen Wiesen. Auf der Alm. Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen. Auf dem Gletscher. Gefahrvolle Augenblicke. Vision. Nebel steigen auf. Die Sonne verdüstert sich allmählich. Elegie. Stille vor dem Sturm. Gewitter und Sturm. Abstieg. Sonnenuntergang. Ausklang. Nacht." Derselbe Verlag veröffentlicht auch Straußens „*Wiegenlied*" mit Orchesterbegleitung.

— *Therese Malten*, die berühmte Wagner-Sängerin, Ehrenmitglied der Dresdener Hoftheater, feierte am 21. Juni ihren 60. Geburtstag. Sie wurde von *Richard Wagner* besonders hoch geschätzt und sang 1882 in den ersten Aufführungen des „Parsifal" die Kundry.

— *Franz Mayerhoff*, Kirchenmusikdirektor zu St. Jacobi in Chemnitz, hat die Leitung des *Leipziger Riedel-Vereins* übernommen. In seinen Chemnitzer Verhältnissen soll eine Aenderung dadurch nicht eintreten.

— Dem um das Musikleben Plauens hochverdienten Königl. Musikdirektor *A. Riedel* wurde der *Professor*-Titel verliehen.

— Dem Kantor an der Marienkirche in Zwickau *Vollhardt* und dem Stadtkantor zu Freiberg *Anacker* ist der Titel „Professor der Musik" verliehen worden.

— *Lilli Lehmann* wird vom nächsten Sommer an zwei Monate lang am *Salzburger Mozarteum* talentvolle Sänger im Mozart-Gesange schulen. Ein sehr zu begrüßender Gedanke!

— *Willy v. Moellendorff* hat ein Klavier mit Vierteltönen hergestellt, das Wünschen der modernen Musiktheorie dienen soll. Seine Erfindung hat als „*Klaviatur für ein Tasteninstrument mit Vierteltönen*" das deutsche Reichspatent erhalten.

— Der städtische Musikdirektor *Robert Laugs* in Hagen hat seine Entlassung aus dem städtischen Dienstverhältnisse genommen und siedelt als erster Kapellmeister nach Kassel über.

— Als Nachfolger Stavenhagens wird *José Vianna da Motta* die Meisterklasse für Klavier am *Genfer Konservatorium* übernehmen.

— Dr. *Kunsemüller* bleibt in Kiel. Die Nachricht von seiner Berufung an Abendroths Stelle in Essen war falsch (oder verfrüht?).

— *Robert Denzler* in Luzern wurde als erster Kapellmeister an das Züricher Stadttheater verpflichtet. Als Komponist ist er u. a. mit einem Franckisch und Straußlerisch gehaltenen „Totentanz" (nach Goethe) vor die Oeffentlichkeit getreten, weshalb ihm ein witziger Freund den Namen „Totendenzler" beilegte.

— Musikdirektor *Clemens Lemacher* in Solingen feierte das Jubiläum seines 25jährigen Organistendienstes an der Clemenskirche.

— *Theodor Leschetizki* in Wien wurde am 22. Juni 85 Jahre alt. Der glänzende Chopin-Spieler, Schöpfer zierlicher Klavierwerke und weit gesuchter Lehrer, dessen Methode in Malwine Brée 1902 die beredte Lobrednerin fand, erfreut sich, wie wir hören, fortdauernd einer guten Gesundheit.

— Geheimrat *Benda*, der Leiter der Koburger Hofbühne, feierte am 12. Juni seinen 70. Geburtstag. Er ist ein Nachkomme des Konzertmeisters Friedrichs des Großen, *Franz Benda*, und des Gothaer Kapellmeisters *Georg Benda*.

— Der Schöpfer des „Schunkelwalzers" und anderer Lieder, *Ludolf Waldmann*, ist am 30. Juni 75 Jahre alt geworden.

— Am 11. Juli trat unser verehrter Mitarbeiter Dr. *Alfred Schüz* in Cannstatt, von unseren besten Wünschen begleitet, in die Reihe der Siebenziger ein. Die Leser unserer „N. M.-Z." wissen, wieviel Anregung sie schon seinen vielseitigen geistigen Kräften zu verdanken hatten. In einem der nächsten Hefte werden wir ein hübsches Lied des Tonkünstlers veröffentlichen, das von der Frische und Wahrheit seiner Empfindung eine neue Probe bieten wird. Eine Würdigung von Schüz' Schaffen findet sich im Jahrgang 1907, Heft 7.

— Am 21. Juli wird *Robert Kahn* 50 Jahre alt.

— In Tilsit hat sich vor längerer Zeit eine *Kriegsgesang-Vereinigung* unter Leitung von Musikdirektor *W. Wolff* gebildet, die Ausgezeichnetes leistet. Von Wolff wurden in einem dieser Tage gegebenen Konzerte „Oesterreichisches Reiterlied" und „Heil dir im Siegerkranz" gesungen, Werke, die die Tagespresse als äußerst gelungen bezeichnet. Wolff leistet auch als Orgelspieler Hervorragendes.

— Das Kuratorium der *Gustav-Mahler-Stiftung* in Wien verlieh den diesjährigen Stiftungspreis dem durch seine Opern „Der Musikant" und „Der Bergsee" bekannt gewordenen *Julius Bittner*.

— Die Neubegründung eines *Philharmonischen Orchesters* in Dresden steht für Anfang Winter bevor.

— Der *Verband Deutscher Musikkritiker* läßt auch während der Kriegszeit seine Bestrebungen nicht außer acht. Er hielt in Berlin seine dritte, gut besuchte Hauptversammlung ab. Die Berichte des Vorsitzenden Dr. Heuß (Leipzig) und des Schatzmeisters Prof. Dr. Springer (Berlin) gaben von der erfreulichen Lage des Verbandes Kunde.

— Der Dresdener Tonkünstlerverein ernannte *Jean Louis Nicodé* und *Richard Buchmayer* zu Ehrenmitgliedern.

— Ein neues abendfüllendes Werk „Marienleben" für Chor, Orchester, Sopran- und Baritonsolo hat der Kölner Komponist *A. v. Othegraven* vollendet.

— *Eduard Behms* Oper „Marienkind" wird ihre Uraufführung im Stadttheater zu Würzburg finden.

— *Paul v. Klenau* hat (nach Anderson) ein Ballett „Die Blumen der kleinen Ida" komponiert.

— *Felix v. Weingartner* ist mit einer komischen Oper beschäftigt.

— Von *Hans Ludwig Kormann* wird eine neue Oper angezeigt: „Die Kralle".

— Prof. *Franz Schreker* hat eine dreiaktige Oper „*Die Gezeichneten*" vollendet. Die Uraufführung findet in der kommenden Spielzeit unter Generalmusikdirektor *Walters* Leitung an der Königl. Hofoper in *München* statt.

— Der ungarische Kapellmeister *Vörös Miska* hat eine Operette „Verschwiegene Liebe" geschrieben.

— Nach der erfolgreichen Uraufführung der Komischen Oper „*Das Hexlein*" von Richard Batka, Musik von *Julius Wachsmann*, am Grazer Stadttheater, hat das Karlsruher Hoftheater das Werk erworben.

— *H. Guras* für Berlin geplante Sommeroper ist nicht zustande gekommen. Das deutsche Opernhaus wird im Sommer spielen.

— Dem durch seine Fürsorge für die einarmigen Kriegsinvaliden hochverdienten Grafen *Zichy* zu Ehren wird das *Wiener Hofoperntheater* anläßlich des genialen Klavierspielers und verdienten Komponisten 50jährigen Künstlerjubiläums das Ballett „Gemma“ aufführen.

— Zum Vorstande der polnischen Musikabteilung an der „*Deutschen Auslandsbibliothek*“ (Luisenstädt. Gymnasium, Berlin) wurde der Warschauer Musikforscher Dr. *J. Neumark* gewählt.

— *Wagners* Stief- und *Liszts* Urenkel, Graf *Gil Gravina*, kämpft im italienischen Heere gegen Deutschland. Seine Mutter Blandine, geb. v. Bülow, die Tochter Frau Cosimas, ist die Witwe des Grafen Biagio Gravina. Der junge Offizier hat in Dresden eine sorgfältige Musikschulung erhalten.

— Sir *George Henschel*, ein geborener Deutscher, hat seine Dienste der englischen Regierung angeboten, indem er sich darauf beruft, ein Pole zu sein. Wo wurde seine „Morgenhymne“ viel gesungen? In Deutschland!

— *Al. Silotti* erklärt, er werde nie mehr in Deutschland spielen. Größenwahnsinnige Hanswursterei!

Zum Gedächtnisse an unsere Toten.



— Einer der besten Orgelspieler der letzten Jahrzehnte, Dr. *J. Gustav Eduard Stehle*, ist in St. Gallen gestorben. Er war am 17. Februar 1839 zu Steinhausen in Württemberg geboren, besuchte das Seminar zu Schwäbisch Gmünd und wurde nach mehrjähriger Wirksamkeit als Organist in Rorschach 1874 Domkapellmeister in der Gallusstadt, wo er sich als hervorragender Meister seines Instrumentes und als gründlich geschulter Kontrapunktiker einen Namen machte. Zu Stehles bekanntesten Arbeiten zählen Messen, ein Motettenbuch für das ganze Kirchenjahr, Kantaten, Legenden, Marienlieder, ein achtstimmiges Tedeum auf das Jubiläum Kaiser Franz Josephs, das große Männerchorwerk „Vineta“, „Frithjofs Heimkehr“ (Soli, Chor und Orchester), die symphonische Dichtung „Saul“ für Orgel und Orchester u. a. m. Seit 1913 lebte Stehle im Ruhestande.

— In Stuttgart starb am 29. Juni Prof. *Wilh. Förstler*, dem die Liederfeste des Schwäbischen Sängerbundes seit 1892 zum großen Teile ihren Ruhm verdanken. Förstler, der auch als Gesanglehrer Vortreffliches leistete, wurde am 16. Februar 1851 in Stuttgart geboren, widmete sich in Tübingen dem Studium der neueren Philologie und Mathematik, wurde Realschullehrer und darauf Köstlins Nachfolger als Leiter des Akademischen Liederkranzes. Seit 1874 wirkte er in Stuttgart, wo er zur Pflege des Volksliedes neue und vorbildliche Bahnen fand. Sein Urteil stand in Stuttgart und auswärts in hohen Ehren.

— Kommerzienrat *Hans Schickhardt* ist, 59 Jahre alt, am Montag, den 12. Juli, in Stuttgart einem heimtückischen Leiden zum Opfer gefallen. Er hat sich um alle Volksbildungsbestrebungen hohe Verdienste erworben und insbesondere seine große und reine Liebe zur Musik bei den *Volkskonzerten des Württembergischen Goethe-Bundes* betätigt. Schickhardts Name wird bei den vielen Künstlern, denen er mit klugem Rat und allezeit bereiter Tat geholfen hat, als der eines Kunstfreundes von seltener Uneigennützigkeit unvergessen bleiben.

— Der Königl. Kammervirtuos *Christian Ritter-Schmidt*, der der Dresdener Königl. Kapelle seit 1889 angehörte, ist m 51. Lebensjahre gestorben.

— In Braunschweig starb der Kammermusiker *Max Ploch*.

— In Mannheim ist *Katharina Prochaska*, lange Zeit eine hervorragende Stütze der Mannheimer Oper, nach schwerem Leiden gestorben.

— Auf dem Felde der Ehre fielen die Leipziger Kapellmeister *Kurt Zernik* und Musikdirektor *Hermann Bertram*.

— Bei Ypern starb der junge Tonkünstler *Karl Bolzmann* für sein Vaterland.

— Aus New York wird der Tod *Max Droges* gemeldet. Nach großen Konzertreisen in Europa kam er 1889 nach Amerika, wo er zuerst mit dem Ryan Quintett Club von Boston als Violoncellist reiste. Später war er u. a. Solocellist der Metropolitan-Oper und Mitglied des Kaltenborn-Quartettes. Droge stammte aus Berlin.

— In London ist Dr. *William Hayman Cummings*, der ehemalige Direktor der Guildhall School of Music, im Alter von 80 Jahren gestorben.

— *Anatol Ljadow* (geb. am 12. Mai 1855) ist vor längerer Zeit in Moskau gestorben. Er war seit 1878 Professor am Petersburger Konservatorium. Ljadow hat Chöre mit Orchester zu Schillers „Braut von Messina“, Klavierstücke im Geiste Chopins und Schumanns, auch Orchesterwerke unter Anlehnung an die Neudeutschen u. a. m. geschrieben.

— Der Moskauer Prof. *Al. Sergei Tanejew* ist gestorben.

Erst- und Neuaufführungen.

— Ein neues Klavierquintett von Dr. *Hugo Leichtentritt* wurde kürzlich in Berlin im Klindworth-Scharwenka-Konservatorium vor einem Auditorium von Fachleuten sehr erfolgreich aus der Taufe gehoben. Der Komponist, als Musikgelehrter und Kritiker längst hochgeschätzt, zeigt sich in diesem seinem wohl ersten an die Oeffentlichkeit gelangten größeren Kammermusikwerke als ein Musiker von reifem Können und von erfolggekröntem Streben nach Eigenart. Modern und doch nicht tollkühn, hält Leichtentritt in den knapp und straff gegliederten drei Sätzen zwischen Brahms und etwa Schumann die Mitte. Im letzten Satze kommt des Künstlers Vorliebe für den strengen Satz und für liturgische Mystik auch instrumental sehr glücklich zur Geltung. Dr. *A. N.*

— Im Stadttheater in Würzburg ging „Rahab“, ein musikalischer Einakter von *Clemens Freiherrn v. Franckenstein*, in Szene.

— In Frankfurt veranstaltete *Ernst G. Elsäßer* einen Liederabend eigener Schöpfungen auf Dichtungen der Gegenwart. Besonders die heiteren Lieder werden gerühmt, von allen aber berichtet, daß der dichterische Gehalt in feinsinniger Weise, die Effekthascherei nicht kenne, in der Musik widerklinge.

— Das Neue Theater in Berlin brachte am 1. Juli „Rund um die Liebe“, Operette von *Oskar Straus*, zum ersten Male heraus.

— *Friedrich Kloses* „*Ilsebill*“ ist in der Münchener Hofoper wieder aufgeführt worden.

— *G. Pierné*, der Schöpfer des Oratoriums „Kinderkreuzzug“, ein geborener Metzer, hat eine kleine Szene komponiert, die im Pariser Trocadero zugunsten der „notleidenden literarischen Bohème“ zur Uraufführung kam. Das Werk hat, wie die „Voss. Z.“ meldet, folgenden Inhalt: Ein Rezitator stellt einen Soldaten in den Schützengräben dar, der über die Seltsamkeit der Weihnacht im Kriege nachdenkt, als eine Engelsstimme vom Himmel Frieden verkündet. Ein anderer Soldat stimmt ein altes Weihnachtslied an, die deutschen Krieger antworten aus der Ferne, während die Engelsstimme ihren Friedensgesang fortführt. Plötzlich bricht das Orchester ab: der Weihnachts-Waffenstillstand ist vorüber, der Kampf beginnt aufs neue. Das Werk fand eine begeisterte Aufnahme.

— Die *Bostoner* „*Haendel- and Haydn-Society*“, die ursprünglich zur Pflege der Oratorien der beiden großen deutschen Meister begründet worden war, feierte ihr hundertjähriges Bestehen durch ein viertägiges Musikfest unter Leitung von *Emil Moldenhauer*. Zur Uraufführung gelangte das Oratorium „Morven and the Grail“ von *Horatio Parker* (geb. 1863). Das Werk erwies sich nach der amerikanischen Kritik als vollkommener Fehlschlag.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die *Literarische Vereinigung* „*Emanuel Geibel*“ *zu Lübeck* plant für die Tage des 16.—18. Oktober ds. Js. aus Anlaß des hundertjährigen Geburtstages Em. Geibels eine *Ausstellung*. Da u. a. auch möglichst alle Kompositionen zu Geibelschen Gedichten dem Publikum gezeigt werden sollen, werden alle *Musikverleger Deutschlands* gebeten, je ein Exemplar der bei ihnen verlegten Kompositionen für die Ausstellung dem ersten Vorsitzenden der Vereinigung, Privatlehrer *Otto Möller, Lübeck*, Dankwartsgrube 48 I, einzusenden.

— An dem Texte des bekannten niederländischen Dankgebetes hat Prof. Budde (Marburg) Kritik geübt. Er ist auf die alte Quelle des Adrian Valerius zurückgegangen, an welche sich die von Kremser benutzte Bearbeitung von Weyl nur schwach anlehnt, und hat einen neuen Text verfaßt, der jetzt in Breitkopf & Härtels Flugblättern erschienen ist.

— Zum Besten der durch den Krieg in Bedrängnis geratenen Musiker geben die Münchener und die Groß-Berliner „*Hilfsstelle für Berufsmusiker*“ im Verlage Otto Bauer (München) Tonkünstler-Postkarten mit Noten-Autograph und Namensunterschrift sowie Bildern der namhaften deutschen Tonkünstler heraus. Das einzelne Postkartenblatt wird zu dem Preise von 15 Pf. abgegeben. Der Erlös fließt ohne jeden Abzug dem erwähnten Wohltätigkeitszwecke zu.

— Für die *Kriegsblindenstiftung* der *Deutschen Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung* wird dringend um Beiträge gebeten. (Postscheck-Konto 18 530, Berlin, oder Bankhaus Mendelssohn & Co., Jägerstraße, Deutsche Bank und Filialen auf das Konto Kriegsblindenstiftung, Hauptdepositenkasse A, Berlin, Mauerstraße.)

— Der *St. Michaelis-Kirchenchor* in *Hamburg* versendet seinen Jahresbericht. Das Bedürfnis nach kirchenmusikalischen Darbietungen zeigte sich groß. Im Vordergrunde stand neben der Pflege der deutschen a cappella-Musik die Bachscher Kantaten und der großen deutschen Chorwerke mit Orchester.

— Der Jahresbericht (1914/15) von Dr. *Hochs Konservatorium* in *Frankfurt a. M.* wird eingeleitet durch einige

kleine Abhandlungen von M. Bauer, J. Knorr und B. Sekles. Wohl hat der Krieg auch auf diese Anstalt eingewirkt, doch war der Besuch (461 Personen) erfreulich.

— Der *Berliner Volkschor* (Leiter: Dr. E. Zander) versendet seinen elften Jahresbericht. Der Krieg hat schwere Lücken in die Reihen des Männerchores gerissen, aber etwa 40 zurückgebliebene Mitglieder ermöglichten mit dem gut besetzten Frauenchore ersprießliche Proben.

— Eine wichtige Entscheidung über die *Versicherungspflicht* von *Musiklehrern* ist kürzlich vom Rentenausschuß der Angestelltenversicherung getroffen worden. Eine verheiratete Musiklehrerin erteilte Klavierunterricht in ihrer Wohnung. Sie hat diesen Unterricht stets den Bedürfnissen ihrer Familie untergeordnet und war daher der Meinung, in dieser Tätigkeit selbständig und damit nicht versicherungspflichtig zu sein. Dem entgegen hat der Rentenausschuß entschieden, daß die *Erteilung der Stunden* als *versicherungspflichtige Beschäftigung* anzusehen ist. Die Entscheidung wird hauptsächlich begründet durch § 1 des Versicherungsgesetzes für Angestellte, nach dem Lehrer und Erzieher, die gegen Entgelt arbeiten, versicherungspflichtig sind, ohne Rücksicht darauf, ob sie diese Tätigkeit haupt- oder nebenberuflich ausüben. Vor allem aber geht aus den Vorarbeiten zum Angestelltenversicherungsgesetze, der Begründung und den Reichstagsverhandlungen hervor, daß die unbedingte Absicht bestanden hat, die unständigen Privatlehrer und Privatlehrerinnen der Angestelltenversicherung zu unterwerfen und als „selbständige" nur solche anzusehen, die eigene Unterrichtsanstalten usw. unterhalten. Diese Entscheidung verdient Beachtung, da zweifellos in zahlreichen derartigen Fällen aus Unkenntnis keine Beiträge gezahlt werden. Es ist allen Privatlehrern oder -lehrerinnen dringend zu empfehlen, sich über ihre Versicherungspflicht zu unterrichten, da unter Umständen durch Nachzahlung von Beiträgen Kosten und Unannehmlichkeiten für sie erwachsen können. *(D. M.-Z.)*

— ***Robert-Franz-Feiern in Halle a. S.*** **Aus Anlaß des hundertsten Geburtstages des berühmten Liedermeisters fanden in seiner Geburtsstadt verschiedene Gedenkfeiern statt. Sie trugen sämtlich intimen Charakter, wie dies dem ganz nach innen gekehrten Wesen seiner Kunst entspricht. Die *Robert-Franz-Singakademie* ging es in erster Linie an, des ehemaligen Dirigenten zu gedenken. Franz ist dem Institute seinerzeit in schwerer Stunde beigesprungen und somit der neue Begründer geworden. Er hat dasselbe 1842 bis 1867 in reichstem Segen geleitet und ist ihm, stets treu seiner hohen idealen Auffassung vom Berufe der Musik, ein vorbildlicher Chorerzieher und Lehrer von hervorragenden Eigenschaften gewesen. Auf diesen markanten Zug in Franz' Künstlererscheinung haben bisher nur vereinzelte Gedenkartikel hingewiesen. Die Feier der Singakademie fand am Grabe des Meisters auf dem Stadtgottesacker statt, wo er neben seiner Gattin Marie, geb. Hinrichs, seit 1892 ruht. Unter Leitung von Universitätsmusikdirektor *Alfred Rahlwes* trug der Chor in glänzender Weise den doppelchörigen 117. Psalm und das entzückende Frühlingslied „Die beste Zeit" vor. Dann sprachen der Kurator der Universität, Geh. Oberregierungsrat Meyer, in seiner Eigenschaft als Vorsitzender der Singakademie über Franz' hohe Verdienste um die Musikkunst und um die Entwickelung der Singakademie, der Rektor der Universität, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Gutzmer, im Namen der Universität, (der Robert Franz als Musikdirektor angehörte) und endlich der Dekan der philos. Fakultät (deren Ehrendoktor Franz war). Natürlich fehlte es auch nicht an kostbaren Kranzspenden, am Grabe sowohl, wie auch an dem sinnigen, von Schaper geschaffenen Franz-Denkmal auf der alten Promenade. — In einer künstlerischen Morgenveranstaltung gedachten die stimmbegabte Sopranistin *Lotte Schuster* und der *Stadtsingchor* des Meisters mit einigen Liedern, während Prof. Dr. Martin Seydel über Franz' Kunst sprach. — *Heydrichs Konservatorium* endlich veranstaltete sodann einen ganzen Franz-Abend, bei dem eine lange Reihe der schönsten Sololieder zum Vortrag kamen und Dir. Heydrich die künstlerische Bedeutung des Meisters klarlegte. Franz' Schwiegersohn, dem Superintendenten *Bethge*, wurde wegen seiner Verdienste um die Kirchenmusik die Würde eines Ehrendoktors durch die theologische Fakultät verliehen. —*st.***

— Der „*Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands*, E. V.", hat in Wilmersdorf (Berlin) seine ordentliche Jahresversammlung abgehalten. *Xaver Scharwenka* erstattete den Jahresbericht. Die Mitgliederzahl ist trotz dem Kriege in stetem Wachsen begriffen. Der Verband hat zurzeit naturgemäß die Wohlfahrtspflege in den Vordergrund seiner Bestrebungen gestellt. Außer der Notstandsküche, in der täglich über 500 bedürftige Künstler gespeist werden, hat der Verband eine Kleidersammelstelle und eine Unterstützungskasse eingerichtet und ist beteiligt gewesen an der Einrichtung des Kriegswohnungsnachweises und der Hilfsvereinigung für Musiker und Vortragskünstler Groß-Berlins. Der Verband wird bereits von den maßgebenden Reichs- und Staatsbehörden als die offizielle Standesvertretung der Künstler des Podiums anerkannt. Ueber den Rechtsschutz berichtete der Verbandssyndikus, Rechtsanwalt Dr. *Rosenberger*, insbesondere über die im Einvernehmen mit dem Königl. Polizeipräsidium ausgeübte Beaufsichtigung der sogenannten Kriegswohltätigkeits-Konzerte, die vielfach zu einer *Ausbeutung der mitwirkenden Künstler* und zu einer *Irreführung des Publikums* beitrugen, indem sie nur dem Unternehmer Gewinn brachten.

— *Nicolas Manskopf* hat sich an die *Frankfurter* Stadtverordneten gewandt, um deren Aufmerksamkeit auf die traurige Vernachlässigung der Bücherei des Schauspielhauses und der Oper zu lenken. Vieles für die Theatergeschichte der alten Mainstadt Wichtige ist in die unsauberen Hände von Händlern gelangt! Das ist ein schlimmes Lied, aber Frankfurt steht da nicht allein. In *Darmstadt* fehlen die Originalpartituren der Opern Graupners. Wie vieles an wertvollen Akten ist von urteilsunfähigen *Archiv-Verwaltungen* (!) in früheren Zeiten eingestampft worden! Wie vieles wird in der schlampigsten Weise aufbewahrt! Vor kurzem stieß ich auf der Suche nach Manuskripten des 18. Jahrhunderts auf ein *Pfarrarchiv*, das gleichzeitig als Schlafzimmer dient und deshalb der Nachforschung nicht zugängig war! Ja, sind solche Archive Privateigentum der betreffenden Verwalter? Erfahrungsgemäß haben diese Herren oft nur ganz geringe wissenschaftliche oder künstlerische Interessen. Wie soll da Wandel geschaffen werden, wenn Staat und Städte die Frage nicht planmäßig behandeln? *W. Nagel.*

— Der *Deutsche Patriotenbund* hatte im Jahre 1914 ein *Preisausschreiben* zur Gewinnung von Tondichtungen für den Vortrag im Dome des Völkerschlachtdenkmals ausgeschrieben. Es waren 237 Chorwerke eingegangen. Das Preisgericht kam dabei zu dem einstimmigen Beschlusse, keiner der eingesandten Arbeiten einen der ausgesetzten Preise zuzuerkennen, da selbst die vorhandenen musikalisch guten Arbeiten den im Preisausschreiben deutlich ausgesprochenen Bedingungen nicht entsprachen, oder aber in textlicher Beziehung sich nicht zum Vortrage eignen würden. Das Preisgericht schlug aber in Rücksicht auf die von den Einsendern geleistete Arbeit vor, die ausgeworfene Summe von 1200 Mk. dem geschäftsführenden Ausschusse des Deutschen Sängerbundes z. Hd. des Vorsitzenden, Herrn Rechtsanwalt List, Reutlingen, zur Verteilung an bedürftige Chorkomponisten überweisen zu wollen. Der Deutsche Patriotenbund wird diesem Vorschlage nachkommen. Gegen Nennung des Kennwortes mit beizufügender Empfangsbestätigung werden die eingesandten Arbeiten portofrei zurückgesandt.

— Die Große Oper in Paris hat zwar ihre Pforten seit Beginn des Krieges nicht mehr geöffnet, aber die Staatssubvention von 800 000 Francs weiter bezogen! Als diese Tatsache in der Kammer zur Sprache kam, erklärte der Minister, daß es bei den Riesenausgaben während des Krieges auf diese lumpige Summe zur Unterhaltung des feiernden Opernpersonales auch nicht ankäme. Stimmt!

— Die französische Gesellschaft der dramatischen Dichter und Komponisten hat mit der Gesellschaft der Dichter, Komponisten und Musikverleger den *Ausschluß der deutschen und österreichischen Mitglieder* beschlossen. Die Biedermänner nennen das eine „Tat patriotischer Würde", die nötig geworden sei, weil „die Deutsch-Oesterreicher von der Menschheit in Acht und Bann erklärt" seien. Man sehe die Liste: Rudolf Berger, Paul Lincke, Eilenberg, Felix Weingartner, Fahrbach, Gungl, Joh. Strauß, Sudermann, Humperdinck, S. Wagner und „der Tondichter Max Klinger". Hoffentlich läßt Klinger nun in Zukunft das Dichten in Tönen sein und beschränkt sich auf sein eigenes Gebiet.

— Die „Englische Oper" in New York ist nach zweijährigem Bestehen am Ende ihrer Mittel angelangt. Der dritte Opernkrach in Amerika während des Krieges!

* * *

Musikbeilage zu Heft 20. Wir bringen diesmal als erste Nummer unserer Musikbeilage eine Schöpfung Dr. *Georg Capellens* in Hannover: „Indische Nacht", eine Arbeit, die näherer Bekanntschaft wert ist. Sie ist ausgezeichnet durch weiche, sinnlich-eigenartige Stimmung, der sich niemand wird entziehen können, wenn er auch da und dort harmonische Bedenken zu äußern wird glauben müssen. Der Tondichtung liegt die elementare indische Tonleiter d es fis g a b cis d zugrunde. Von *Johanna Senfter* bringt die Beilage ein Lied, dem in einiger Zeit ein in der Stimmung gegensätzliches folgen wird. Beide sind selbstverständlich nicht imstande, das in dem Aufsatze dieses Heftes niedergelegte Urteil über die Künstlerin genügend zu beleuchten, werden aber hoffentlich einen gewissen Begriff von J. Senfters künstlerischen Absichten geben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 10. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 22. Juli, des nächsten Heftes am 5. August.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 21

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Gemeinsame Züge der „Antipoden" Beethoven und Schubert.

Von Dr. KONRAD HUSCHKE (Greiz).

Zwei Pole, die sich abstoßen, so hat man zuweilen die beiden Tongewaltigen genannt, die so lange Jahre gleichzeitig in derselben Stadt lebten und doch zu ihrem eigenen und der Welt Unglück sich fern blieben, Beethoven und Franz Schubert. Und in der Tat, überblickt man die Individualitäten der beiden Meister nur flüchtig, so scheint es, als ob sie die Natur so verschieden gebildet hätte, daß gemeinsame Züge, die eine Verbindung zwischen ihnen hätten schaffen können, nicht oder wenigstens nur in ganz geringem Maße vorhanden gewesen wären. Schon in ihrer äußeren Erscheinung und in ihrem Auftreten prägte sich ein auffallender Gegensatz aus. Wagner sagt von Beethoven mit Recht, der Krampf des Trotzes halte bei ihm Nase und Mund in jener Spannung, die nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheuren Lachen sich lösen könne. Beethovens massive, löwenmäßige, stolz-selbstbewußte Erscheinung mit ihren kantigen, scharfen Bewegungen, seine schroffe, ungezähmte, steifnackige Persönlichkeit, knorrig wie eine Eiche, imponierte, ja erschreckte. Um das mächtige Haupt wallte ungeordnet das dichte, früher tiefschwarze, aber bald infolge schwerer seelischer Kämpfe gebleichte und schließlich vorzeitig ganz weiße Haar und seine tiefliegenden, von starken Brauen beschatteten dunklen Augen, wohl das Schönste an ihm, die unter der machtvoll gewölbten Stirn sprühend und faszinierend, ja oft wie stechend den Besucher anblickten, hatten, besonders in Zeiten des Schaffens, einen ungemein bedeutenden Ausdruck. Es war etwas von dem Jupiterblick, der mit göttlicher Erhabenheit über alle räumlichen Grenzen in die ferne Unendlichkeit hinüberweist, bald drohend und wild, dann wieder verträumt, leidensvoll und wie erstarrt von der Größe der dahinter ruhenden Gedanken. Ein Dämon schien dieser Mann, wenn er in schöpferischer Erregung wie fern von der Welt mit seinem Genius Zwiesprache hielt. Und besonders in den Jahren, wo ihn seine Taubheit mehr und mehr vom Leben fernhielt, traten die Menschen scheu beiseite, wenn er laut brummend und finster vor sich hinblickend wie eine Wetterwolke dahinstürmte. Aber alle kannten ihn und staunten in Ehrfurcht vor dem gewaltigen Phänomen, das so ganz anders war wie sie selbst. Wie verschieden von ihm Franz Schubert! Mit einem stillen, gedämpften Lächeln, das, besonders in den letzten Jahren, leise von Schwermut beschattet war, schaute er aus dem runden, weichen Gesicht, in dem nur Kinn und Stirn stärker entwickelt waren, unter braunem Lockenhaar heiter in die Welt. Seine lichtbraunen Augen blickten mild und gütig. Nur wenn er komponierte oder über Musik sprach, bekamen sie einen ganz eigenen glitzernden Glanz. Beethovens herrisches, selbstsicheres Auftreten, rücksichtslos im Bekenntnis der eigenen Größe und im Durchsetzen des Willens, fehlte ihm gänzlich, ihm, von dem sein Intimus Josef von Spaun berichtete, daß er es nicht geliebt habe, seine Gefühle bloßzulegen, und der das Große, was in ihm war, scheu und mit fast pathologischer Bescheidenheit vor der Welt verbarg.

Er galt als ein treuherziger, liebenswürdiger, harmloser Mensch, nicht als einer von den lauten Fröhlichen, das Laute lag ihm nicht, wohl aber als ein Freund lachenden Humors, als der witzige, gesprächige, behagliche Oesterreicher, der „Schwammerl", vor dem man nicht nur nicht die geringste Scheu empfand, dessen Gesellschaft man vielmehr gern aufsuchte, um sich an seiner herzerquickenden Frische und Natürlichkeit zu freuen. Auch Beethoven war in jungen Jahren lustig und freudigem Lebensgenuß zugeneigt, er bezeichnete sich selbst im Heiligenstädter Testament als mit einem feurigen lebhaften Geiste ausgestattet und empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, aber seine Art hatte schon damals etwas Gewaltsames, Uebermenschliches, das sich dann später mehr und mehr zum Grandiosen, Monumentalen auswuchs. Sein Element war und wurde in immer höherem Maße das Heroische, tief Tragische, die zwingende, oft schauerliche Erhabenheit, die sich mit dem Heldentum in seiner höchsten Verinnerlichung verbindet. Und wollen wir ihm eine Muse geben, so wäre es, wenn sie auch sein Wesen nicht ausfüllt, doch am besten die hehre Gestalt der Leonore, das Heldenweib, das in tiefinnerlichem Drange aufopfernder Liebe unverzagt dem Tod ins Auge schaut. Die Muse Schuberts dagegen könnte man sich vielleicht als eine wunderliebliche Mädchenblüte vorstellen, deren Augen lachend und doch wehmütig in die Welt blicken, schalkhaft und doch schmerzensreich, Wiener Heiterkeit mit tiefer Melancholie wundersam verschmolzen.

Diese beiden grundverschiedenen Männer hatten aber doch so manche Züge, die sie eng miteinander verbanden und die, wenn das Schicksal sich nicht dagegen gestemmt hätte, sie trotz ihrer vielfachen Gegensätzlichkeit mit einem festen Bande schönster Harmonie hätten umschlingen können. Es waren dies ihre starke, innige, ja grenzenlose *Liebe zur Natur*, ihr stolzes *Unabhängigkeitsgefühl*, ihre *ideale Stellung zur Kunst*

und ihr unerschrockenes Kämpfen für die deutsche gegen die italienische Musik.

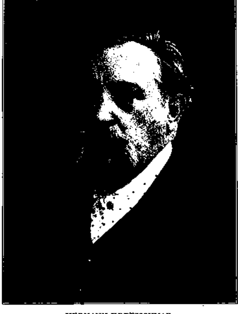
Beethovens Naturgefühl war ein elementares. Im „Tempel der Natur", besonders zur blühenden Jahreszeit auf grünenden Wiesen und im Schatten alter Bäume, schmiedete er am liebsten seine gewaltigen musikalischen Gedanken. Draußen im freien, herrlichen Glanze der Sonnenwelt, wohl auch bisweilen in Wind und Donnergebraus sind seine erhabensten Geistesprodukte konzipiert worden. Den Sommer verbrachte er, den in seiner Jugend schon die lieblichen Rhein- und Maingegenden bezaubert hatten, so oft und so lange er konnte, in der schönen, lachenden Umgebung Wiens, in Baden, Heiligenstadt, Döbling, Hetzendorf, Mödling und wie diese von Wald- und Wiesenduft umsonnten Orte alle hießen. Den Winter dagegen pflegte er, mehr an die Großstadt gebunden, zumeist nur zur Ausarbeitung seiner Entwürfe zu verwenden. Wie er in der Natur aufging, wie sie ihn mächtig zum Schaffen anregte, wie sie seinen Genius trieb, hinaufzusteigen zu den höchsten Höhen, das entnehmen wir so manchen aus seinem tiefsten Innern kommenden Aeußerungen in seinen Briefen. An Therese Malfatti schreibt er im Frühjahr 1810: „Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am 8. kann ich diese Glückseligkeit genießen: kindlich freue ich mich darauf. Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich — geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht." Und an Frau Streicher bei ihrem Aufenthalt in Baden 1817: „Kommen Sie an die alten Ruinen, so denken Sie, daß dort Beethoven oft verweilt; durchirren Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß da Beethoven oft gedichtet oder, wie man sagt, komponiert." Inmitten der Arbeiten an der Sonate op. 106 in Brühl bei Mödling entringt sich ihm der sehnsüchtige Wunsch: „ein kleines Haus allda, so klein, daß man allein nur ein wenig Raum hat — nur einige Tage in diesem göttlichen Brühl — Sehnsucht oder Verlangen, Befreiung oder Erfüllung." In solch „glücklichem Landwinkel" vergißt er sein Leiden, das ihn in Wien so oft aus der Gesellschaft der Menschen hinausgetrieben: „Mein unglückliches Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig! Im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken — süße Stille des Waldes." Dort schreibt er auch die Worte an die Gräfin Erdödy: „Denn obschon ich vieles erlitten, habe ich doch nicht die früheren Gefühle für Kindheit, für schöne Natur und Freundschaft verloren" und auf einem Notenblatt vom Kahlenberg findet sich jener bekannte andächtige und schwärmerische Hymnus an die Gottheit in der Natur: „Allmächtiger — im Walde — ich bin selig — glücklich im Wald — jeder Baum spricht — durch dich, o Gott, welche Herrlichkeit — in einer solchen Waldgegend — in den Höhen ist Ruhe — Ruhe Ihm zu dienen." Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und Vorsehung" und seine Abhandlung „Die Natur als eine Schule fürs Herz" besaß er in verschiedenen Ausgaben und sie zeigen, mit welchem Fleiß er sie studiert hat. Die beschränkte theologische Auslegungsart dieses orthodoxen Hamburger Hauptpastors mochte er ablehnen, sie lag dem mehr pantheistischen religiösen Empfinden des Rousseaujüngers zu wenig, aber die sonderbaren Schriften Sturms enthalten doch auch Stellen echten religiösen Gefühls für die Herrlichkeiten der Natur und hier knüpfte Beethovens Begeisterung an. Der englische Pianist Neate, der um 1815 viel mit ihm zusammen war, erzählt, er sei niemals mit einem Menschen zusammengekommen, der eine so große Freude an der Natur, an Blumen, Wolken, kurz, an allem und jedem gehabt habe, wie Beethoven; „Natur war gleichsam seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben." Und Schindler, der Getreue, gibt weitere Auskunft über seines Meisters Naturgefühl. Man würde sich sehr irren, schreibt er in seinem Beethoven-Werk, wenn man aus Beethovens Drange, sich viel in freier Natur zu bewegen, schließen wolle, es sei dies bloß aus Vorliebe für schöne Landschaften geschehen oder geboten durch körperliches Bedürfnis; Beethoven habe sich frühzeitig schon die Kunst zu eigen gemacht, in dem großen Buche der Natur zu lesen und diese in jeder ihrer Erscheinungen verstehen zu können. Er, Schindler, habe das Glück gehabt, unzählige Male an der Seite des Meisters durch Feld und Flur über Berg und Tal zu wandern, und er dürfe bekennen, daß Beethoven ihm dort oft ein Lehrer und in diesem Unterrichte von größerer Lust und Ausdauer unterstützt gewesen sei wie bei dem musikalischen. Man habe sich in Beethoven einen Menschen vorzustellen, in dem sich die äußere Natur vollständig personifiziert gehabt hätte. Nicht ihre Gesetze, sondern die elementare Natur m a c h t hätte ihn bezaubert, und das einzige, was ihn in diesem wirksamen Genuß der Natur beschäftigt habe, seien seine Empfindungen gewesen. So zog seine Phantasie schöne Natureindrücke stürmisch an sich und ließ sie als Meisterwerke der Kunst in alle Welt hinausklingen. „Als er einst", erzählt Czerny, „an einem Frühlingsmorgen im Augarten spazierte und das Untereinanderzwitschern der Vögel hörte, fiel ihm das Thema zum Scherzo der Neunten ein; eine andere Ueberlieferung besagt allerdings, er habe mit fröhlichem Behagen in einem Bosquet in Schönbrunn gesessen, da sei es ihm in der Dämmerung gewesen, als seien überall Zwerge zum Vorschein gekommen und wieder verschwunden, so sei das Scherzo entstanden. Jedenfalls hat es seine Entstehung einem Natureindruck zu verdanken. Das Oratorium „Christus am Oelberg" und den Fidelio komponierte er im Dickicht des Waldes im Schönbrunner Hofgarten auf einer Anhöhe zwischen Eichstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuß von der Erde entfernt vom Hauptstamm trennten, und von dem wundersamen Thema zum zweiten Satz der vierten Symphonie hat man mit Recht gesagt, daß über ihm der mildklare, doppelt wärmende Sonnenschein eines glücklichen Septembertages liege. So könnte man noch vieles aus seinen Werken aufzählen, aus dem sich die innige Beziehung zwischen seiner Kunst und der Natur ergibt. Sein herrlichster Sang an die Natur aber ist die Pastoralsymphonie, ein Naturidyll genialster Intuition. Hören wir Schindler zur Komposition ihres zweiten Satzes: „In der zweiten Hälfte des April 1823, zur Zeit voller Mühsal und Widerwärtigkeiten, schlug Beethoven eines Tages zur Erholung einen Ausflug nach der Nordseite vor, dahin ihn sein Fuß seit einem Dezennium nicht mehr geführt hatte. Zunächst sollte Heiligenstadt und dessen reizend-schöne Umgebung besucht werden, wo er so viele Werke zu Papier gebracht, aber auch seine Naturstudien betrieben hatte. Die Sonne schien sommerlich und die Landschaft prangte bereits im schönsten Frühlingskleide. Nachdem das Badehaus zu Heiligenstadt mit dem anstoßenden Garten besehen und manch angenehme, auch auf seine Schöpfungen Bezug nehmende Erinnerung zum Ausdruck gekommen war, setzten wir die Wanderung nach dem Kahlenberg in der Richtung über Grinzing fort. Das anmutige Wiesental zwischen Heiligenstadt und letzterem Dorfe durchschreitend, das von einem vom nahen Gebirge rasch dahereilenden und sanft murmelnden Bache durchzogen und streckenweise mit hohen Ulmen besetzt war, blieb Beethoven wiederholt stehen und ließ seine Augen einen Augenblick voll von seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umherschweifen. Sich dann auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sei. Es war aber alles still. Darauf sagte er: ‚Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke haben mitkomponiert' . . ." Und nun Franz Schubert, der wundervolle musikalische Landschaftsmaler! Sein eindrucksvollstes Lied an die Natur hat er im Forellenquintett gesungen, aus dem eine solche

Fülle von Blüte und leuchtender Sonnenpracht, von Waldesrauschen und Wiesenduft, vom Plätschern der Bergwässer und dem Dahinschlängeln ihrer graziösesten Bewohner hervorleuchtet, daß dem Hörer, der gleichermaßen Freund von Natur und Kunst ist, sich ein Bild glücklichster Harmonie zwischen beiden enthüllt. Dieses fröhliche Quintett ist der erfolgreichste Konkurrent der Pastoralsymphonie zum Preise der Natur, so verschieden beide Werke sonst gestaltet sind. Mochte Schubert in Ungarn oder Steiermark umherstreifen, mochte er mit Vogl durch Oberösterreich wandern oder mit den Schubertianern in der näheren Umgebung Wiens in irgend einem lauschigen Winkel beim kühlen Weine sitzen, überall finden wir bei ihm wie bei Beethoven jenes dürstende Einsaugen all der unendlichen Eindrücke, die der Berufene aus dem Born der Natur schöpft. Aus so manchen Briefen und Reiseberichten an Verwandte und gute Freunde blickt uns diese tiefwurzelnde Naturschwärmerei Schuberts entgegen. Wie anschaulich schildert er z. B. seinem Bruder Ferdinand die Fahrt nach Salzburg: „Ungefähr eine Stunde von Neumarkt wird die Gegend wunderschön. Der Wallersee, welcher rechts von der Straße sein helles, blaugrünes Wasser ausbreitet, belebt diese anmutige Gegend auf das herrlichste. Die Lage ist sehr hoch und von nun an geht es immer abwärts bis nach Salzburg. Die Berge steigen in die Höhe, besonders ragt der fabelhafte Untersberg wie zauberhaft aus den übrigen hervor. Die Dörfer zeigen Spuren von ehemaligem Reichtum. An den gemeinsten Bauernhäusern findet man überall marmorne Fenster- und Thürstücke, auch sogar manchmal Stiegen von rotem Marmor. Die Sonne verdunkelt sich und die schweren Wolken ziehen über die schwarzen Berge wie Nebelgeister dahin; doch berühren sie den Scheitel des Untersbergs nicht, sie schleichen an ihm vorüber, als fürchteten sie seinen grauenvollen Inhalt. Das weite Thal, das mit einzelnen Schlössern, Kirchen und Bauernhöfen wie angesäet ist, wird dem entzückten Auge immer sichtbarer. Türme und Paläste zeigen sich nach und nach; man fährt endlich an dem Kapuzinerberg vorbei, dessen ungeheure Felswand hart an der Straße senkrecht in die Höhe ragt und fürchterlich auf den Wanderer herabblickt. Der Untersberg mit seinem Gefolge wird riesenhaft, ihre Größe will uns fast erdrücken. Und nun geht es durch einige herrliche Alleen in die Stadt selbst hinein. Festungswerke aus lauter Quadersteinen umgeben diesen so berühmten Sitz der ehemaligen Churfürsten. Die Thore der Stadt verkünden uns mit ihren Inschriften die verschwundene Macht des Pfaffentums. . . ." Und dann die Stelle über das hintere Salzburger Tal: „Dir die Lieblichkeit dieses Thales zu beschreiben, ist beinahe unmöglich. Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat, in diesem unzählige Schlösser und Güter, die aus den Bäumen heraus- oder durchschauen, denke Dir einen Fluß, der sich auf die mannigfachste Weise durchschlängelt, denke Dir Wiesen und Aecker, wie ebensoviele Teppiche von den schönsten Farben, dann die herrlichen Matten, die sich wie Bänder um sie herumschlingen, und endlich stundenlange Alleen von ungeheuren Bäumen, dieses alles von einer unabsehbaren Reihe von den höchsten Bergen umschlossen, als wären sie die Wächter dieses himmlischen Thales, denke Dir dieses, so hast Du einen schwachen Begriff von seiner unaussprechlichen Schönheit." An seine Eltern aber schreibt er, zugleich in Anspielung auf Ferdinands Hypochondrie: „Den Ferdinand und seine Frau samt Kindern lasse ich schönstens grüßen. Er kriecht vermutlich noch immer zum Kreuz und kann Donbach nicht los werden; auch wird er gewiß schon wieder 77 mal krank gewesen sein und 9 mal sterben zu müssen geglaubt haben, als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden." Hier blitzt wie so oft bei Beethoven im Anschauen der Natur die religiöse Andacht durch. Schuberts Religion stand wie die Beethovens nahe dem Pantheismus; es war die Gottnatur Goethes, zu der auch das Denken und Fühlen dieser beiden großen Musiker neigte, die Naturreligion in reinster Innerlichkeit, frei von konfessioneller Dogmatik und fern von allem starren Kultus und jenem Formalismus, die so oft in unvernünftiger Weise die kirchliche Gewalt züchtet, wahrer Gottesdienst ohne Phrase, und Demut dem Unerkennbaren gegenüber ohne pfäffische Intoleranz und Selbstüberhebung, allerdings auch weit entfernt von der kindlichen Frömmigkeit des alten Haydn, der Beethoven so gerne einen Atheisten nannte. Etwas Besonderes aber war es noch, was beide, Beethoven wie Schubert, immer wieder draußen in der Natur so froh und glücklich machte: in ihr konnten sie sich zwanglos und ungebunden bewegen und sich erlöst von den Lügen der Gesellschaft und von Konvention und Schein auf sich selbst besinnen. „Lauter Kunst, zugestutzt wie die alten Reifröcke", sagte Beethoven bei einem Spaziergange durch die nach französischem Geschmack zugeschnittenen Alleen des Schönbrunner Parks ungehalten zu Breuning, „mir geschieht nur dann wohl, wenn ich in der freien Natur bin." Dieser Beethoven ist der ganze Schubert, beseelt im Leben wie in der Kunst von einem nicht zu bändigenden Sehnen nach U n a b h ä n g i g k e i t. Hier liegt also ihre zweite Wesenseinheit. Frei und ohne Beschränkung durch ein Amt oder andere lästige Beschwerungen wollten beide ihrem künstlerischen Schaffen leben. Bach, Mozart und Haydn haben im Banne zeitraubender dienstlicher Tätigkeit viel kostbare Zeit verbraucht. Beethoven bekam schon vom Stundengeben so manches Mal seinen „Raptus" und schränkte es immer mehr ein, zumal er von den Verlegern gutes Honorar erhielt und einige hohe Adelige, an der Spitze der Erzherzog Rudolf, ihm ohne bindende Gegenverpflichtungen (nur in Wien oder wenigstens in einer anderen Stadt der österreichischen Erbländer sollte er bleiben) ein namhaftes Jahresgehalt bewilligten, so daß er das Glück hatte, auch ohne Amt sich eine sorgenfreie Existenz zu sichern. Das blieb nun freilich für Schubert ein unerreichtes Ideal. Er hatte in seinem kurzen Leben fast dauernd mit Nahrungssorgen zu kämpfen. Und doch blieb er seinem Grundsatz der Unabhängigkeit treu, ja er ging einflußreichen Gönnern sogar oft geflissentlich aus dem Wege, nur um sich nicht binden zu müssen, und verkehrte lieber mit Musikern, Malern, Dichtern und Schriftstellern, die mit ihm teilten, was sie hatten, aber von denen keiner ihm wirklich dauernd helfen konnte. „Im Sommer zog es ihn ins Freie", berichtet Spaun, „und da geschah es zuweilen, daß er über einem schönen Abend oder über einer lieben Gesellschaft auf eine Einladung selbst in vornehmen Kreisen vergaß, und da gab es dann Verdruß, der ihn aber wenig kümmerte." Die Freiheit der Bewegung war ihm eben Bedürfnis wie dem Fisch im Wasser, um Erteilung von Unterrichtsstunden mühte er sich nie und um musikalische Aemter bewarb er sich zwar einigemale, aber sein Herz war nicht dabei. Gegen Hüttenbrenner tat er den an so manche Aeußerung Richard Wagners erinnernden Ausspruch: „Mich muß der Staat unterhalten, ich bin für nichts als das Komponieren auf die Welt gekommen." Die drückende Lehrerbürde warf er ab, sobald es anging. Die Stelle eines Hoforganisten, die er durch den Grafen Dietrichstein 1821 zur großen Freude seiner Familie angeboten erhielt, schlug er aus, wie Hüttenbrenner versichert, ganz einfach mit dem Bemerken, daß er unabhängig bleiben wolle. Dasselbe geschah mit einem Korrepetitorposten an der Hofoper, und die Stelle eines Kapellmeisters am Kärntnertheater verscherzte er sich, wenn Schindler recht hat, durch prononcierten Starrsinn bei einer Probe. Zu seiner Bewerbung um die Stelle eines Vizehofkapellmeisters am Hoftheater aber schreibt Spaun:

„Später hätte er sollen Kapellmeister am Hoftheater werden, allein auch dazu hatte er keine Lust und ganz richtig sagte er, er passe nicht dazu. Den Vormittag drängte es ihn zu komponieren und nachmittags wollte er ruhen oder ins Freie gehen." So blieb er ungebunden, aber seine Sehnsucht nach einer gesicherten Existenz bei freiem Schaffen, wie sie Beethoven beschieden war, wurde nicht erfüllt. Lediglich „auf Bestellung" zu arbeiten, Pflichtkompositionen zu schaffen, wie das vor allem Bach, dessen schöpferische Tätigkeit völlig in seinen jeweiligen Dienstverhältnissen wurzelte, aber auch Haydn und Mozart noch vielfach getan hatten, war ihm wie seinem Meister nicht möglich. Sie konnten beide nicht „die Musik kommandieren", denn die Freiheit von außerkünstlerischen Rücksichten war für sie Grundbedingung ihres Schaffens und ihre Kunst stand ihnen zu hoch, als daß sie vermocht hätten, sie zur Dienerin anderer Interessen herabzuwürdigen. Hingen doch diese beiden „subjektivsten" Künstler mit ihrer ganzen Seele an ihrer Kunst, die ihnen erhaben schien wie eine Gottheit. Dieser gemeinsame Zug schafft zwischen ihnen das dritte Bindeglied. Beethoven hat so manches herzerquickende Wort über die Kunst gesprochen: „Mir ist gar nicht bange um die Musik, die kann kein bös' Schicksal haben. Wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elende, womit sich andere schleppen. — Wie tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbart, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben, so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht. Auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zu grund wie jeder Kunst, alle echte Erfindung ist ein menschlicher Fortschritt. . . . So vertritt die Kunst allemal die Gottheit und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion. — Jede echte Erzeugung der Kunst ist mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück. — Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie!" Wer so von der Kunst denkt, muß sie vom Staube des Materiellen freihalten. Das tat Beethoven und ebenso fühlte Schubert. Sind auch von ihm Worte von solcher Größe nicht bekannt, so zeigt doch sein Leben, daß er selbst in herbster Not das Heiligtum seiner Kunst auch heilig hielt. Und diejenigen, die glauben, er sei so ein fideler Kumpan gewesen, der in guter Laune Gelegenheitskompositionen hätte fabrizieren können, tun ihm bitter unrecht. Eine leichtsinnige Nutzung seiner genialen Beanlagung lag ihm nicht, ebenso wie er für eine oberflächliche Kunst kein Verständnis hatte. Typisch ist dafür, was Bauernfeld in seinem Tagebuche bemerkt: „Dessauer erzählte mir heute, daß Schubert eines seiner Lieder gelobt. Dessauer meinte, es sei nur zu traurig. — Schubert erwiderte: ‚Kennen Sie eine lustige Musik? Ich nicht!'" — Deshalb wird auch die Erzählung, er habe das Ständchen „Horch, horch" im Gasthause zum Biersack in fideler Stimmung auf die Rückseite einer Speisekarte geschrieben, eine Anekdote ohne wahren Hintergrund bleiben. Ebenso unrecht tut man ihm, wenn man meint, daß er überhaupt materiellen Genüssen, besonders dem Alkohol, im Uebermaß ergeben gewesen sei. Zur Charakteristik dieses Irrtums genüge ein Wort von Spaun, der doch Schubert von Grund aus kannte. Spaun schreibt in unzweideutiger Verurteilung solch törichter Behauptungen: „Mißgünstige Stimmen bezeichneten ihn, weil er gerne auf das Land ging und dort in guter Gesellschaft ein Glas Wein trank, als einen Schwelger und Trinker, allein nichts ist unwahrer, als dieses erbärmliche Geschwätz; er war vielmehr sehr mäßig, und auch bei großer Heiterkeit überschritt er nie ein vernünftiges Maß." Danach hat wohl auch Bartsch, der phantasiereiche Schubert-Dichter, der lange traditioneller Auffassung bis zu einem gewissen Grade folgend, die Charakteristik seines „Schwammerl" in diesem Punkte nicht ganz richtig getroffen, wenngleich der Schubert seines Romans selbstverständlich nichts von dem Schwelger und Trunkenbold hat, als den ihn die Philister hinzustellen beliebten, die jene Mär verbreiteten. Solch ein Philister war auch der gute Schindler, als er in der Zeit, wo Beethoven viel mit dem Leichtfuße Holz verkehrte, ihn der Trunksucht verdächtigte. Wenn auch anzuerkennen ist, daß Beethoven damals weniger trübe gestimmt war und ein etwas frohgemuteres Dasein führte als die Jahre vorher, so kann man Schindlers Behauptung doch mit vollem Recht als zum mindesten stark übertrieben bezeichnen. Seine Philisterei und seine Eifersucht auf Holz haben ihm einen üblen Streich gespielt, durch den er jahrelang dem Andenken seines Meisters geschadet hat. Beethoven und Schubert hafteten als Menschen auch am Irdischen und waren vor allem keine Anhänger eines naturwidrigen Asketentums, aber ebenso wie sie sich beide durch eine hohe, allem theatralischen Flitter und aller Phrasenhaftigkeit abholde Wahrheitsliebe auszeichneten, standen sie erhaben über der Gemeinheit im Leben wie in der Kunst. Und auch darin sehen wir beide, die schon in ihrem starken Naturgefühl, ihrem Unabhängigkeitsdrang und der tiefen Ehrfurcht vor der Kunst gleiche Wege wandelten, einig, daß es die deutsche Kunst war, der ihre Liebe galt. Schon Bach hatte eine echte deutsche Kunst geschaffen, aber wer kannte damals den gewaltigen Thomaskantor in seiner ganzen Größe und deutschen Art! Haydn und Mozart waren zwar vom Italienischen vielfach beeinflußt, aber doch von deutschem Fühlen und Denken. Und Mozart sprach es einmal deutlich aus: „Ich halte es mit den Teutschen" und nahm in der Entführung und in der Zauberflöte den Kampf mit dem übermächtigen und übermütigen Welschentum offen auf. Ein Ringen nach Befreiung der deutschen Muse vom italienischen Joch ging durch die Zeit. Aber wie es in Beethovens und Schuberts Tagen trotz Haydn und Mozart nach einem vorübergehenden Umschwung zugunsten der deutschen Musik wieder in Wien aussah, nachdem es vom Rossini-Taumel ergriffen worden war, kann man aus dem Berichte eines Zeitgenossen entnehmen, in dem es sarkastisch heißt: „In der Kunst ist man hier hochketzerisch. Mozart und Beethoven sind die alten Generalbassisten, die die Dummheit der vorigen Zeit hübsch fand; erst seit Rossini weiß man, was Melodie ist. Fidelio ist ein Quark, von dem man nicht begreifen kann, wie sich jemand die Mühe geben mag, sich damit zu langweilen", und Beethoven charakterisiert die Zeit selbst mit den bitteren Worten: „Für das Gute, Kräftige, kurz für die wahre Musik hat man keinen Sinn mehr! Ja ja, so ist's, Ihr Wiener. Rossini und Genossen, das sind Eure Helden. . . . Seit die Italiener hier so festen Fuß gefaßt haben, ist das Beste verdrängt, dem Adel ist das Ballett die Hauptsache, er hat nur Sinn für Pferde und Tänzerinnen." Zu diesen Aeußerungen Beethovens, der mit seinem Spott über das „wälsche Modegeklingel" und über den Tiefstand der Wiener künstlerischen Interessen auch sonst nicht zurückhielt, paßt denn auch vortrefflich der ergötzliche Ausspruch eines hochgestellten Wieners, den Schindler nach Beethovens Tod um eine Anstellung anging: „Da werden S' kan andere Musik mögen als von Ihrem Beethoven. Es war ein unausstehlicher Mensch!" Das Gesuch wurde natürlich abgelehnt. Und noch 1838 muß Schumann über Wien schreiben, es gäbe wohl keinen Ort auf der Welt, wo so wenig von Beethoven gespielt und gesprochen werde wie in Wien; dort fürchte man sich vor allem, was über den alten Schlendrian hinausgehe. Wie hatte schon der alte Salieri, das Haupt der italienischen Musikerpartei in Wien und der rücksichtslose Bekämpfer alles Deutschen und besonders Mozarts, der ihn verdunkelte, Mozart verfolgt und verketzert, dieser „größte musikalische Diplomat, der Talleyrand der Musik, der nur eine einzige Aufführung des Don Juan versäumte, der aber, wo er auch nur eine schwache Seite von Mozart zu erspähen glaubte, seine Schüler darauf aufmerksam machte", so zeichnete ihn Anselm Hüttenbrenner, der zugleich mit Schubert sein Schüler war.

Eine Zeitlang war er auch Beethovens Lehrer gewesen. Aber an dessen trotzigem Germanentum war sein Versuch, ihn für das Italienische zu gewinnen, von vornherein gescheitert. Nun suchte er Schubert in ihm genehme Bahnen zu lenken. „Bei Gluck hätte die Musikwelt stehen bleiben sollen", pflegte er im Hinblick auf Mozart und Beethoven zu sagen, und seinen ganzen beißenden Spott ergoß er über die „barbarische" deutsche Sprache, weshalb er auch die deutschen Lieder Schuberts verwarf und ihn zur Komposition italienischer Stanzen drängte. Und es scheint fast, als hätte er in jener Zeit, wo ihm Schubert als Schüler verpflichtet war, wenigstens eine gewisse Verstimmung Schuberts gegen Beethoven durchgesetzt. In Schuberts Tagebuch findet sich am 16. Juni 1816 aus Anlaß der Feier des 50jährigen Aufenthalts Salieris in Wien folgende überschwengliche für dessen Kunst eintretende, einem deutschen Künstler schlecht anstehende Niederschrift: „Schön und erquickend muß es dem Künstler seyn, seine Schüler alle um sich versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt, zu seiner Jubelfeyer das Beste zu liefern, in allen diesen Compositionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frei aller Bizarrerie zu hören, welche bei den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt und einem unserer größten deutschen Künstler beynahe alleyn zu verdanken ist, von dieser Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerey, das Heiligste mit dem Harlequin vereint, verwechselt, nicht unterscheidet, die Menschen in Raserey versetzt, anstatt in Liebe auflöst, zum Lachen reizt, anstatt zu Gott erhebt; diese Bizarrerie aus dem Cirkel seiner Schüler verbannt, und dafür die reine, heilige Natur zu blicken, muß das höchste Vergnügen dem Künstler seyn, der von einem Gluck geleitet, die Natur kennen lernt, und sie trotz der unnatürlichsten Umgebungen unserer Zeit erhalten hat. . . ." Richard Heuberger, der verdiente Schubert-Biograph, meint zu diesem wunderlichen Elaborat, im Salierischen Kreise möchte man Beethovens, der sich der Feier fernhielt, immerhin mit solch spitzen Wendungen gedacht, Schubert aber könne mit diesem unliebsamen, „bizarren" deutschen Meister Beethoven nicht gemeint haben, da Beethoven schon damals sein musikalischer Gott gewesen sei. Andererseits kann man sich aber nicht vorstellen, gegen was für einen Künstler sonst die Polemik in dem Tagebuch gerichtet sein könnte. Es bleibt keiner als Beethoven und man wird daher einen vorübergehenden Abfall des 19jährigen Schubert von seinem Ideal und von der deutschen Kunst kaum in Abrede stellen können. Schubert, dessen große Herzensgüte auch eine starke Dosis Dankbarkeitsgefühl in sich schloß, hat sich in jener Zeit, wo er Salieris dankbar ergebener Schüler war, eben doch wohl ein wenig in das Labyrinth Salierischer Gedankengänge hineintreiben lassen. Daß er sich bald reuevoll zu Beethoven und zur deutschen Kunst zurückgefunden hat, beweisen seine Kompositionen und so manche kräftige Aeußerung, die das Gepräge echten deutschen Künstlertums trägt. Der Gegensatz zum Welschentum, zu der „italienischen Dudelei", verschärfte sich bei ihm zuzeiten sogar bis zum offenen Bruch, gerade wie bei Beethoven, der mit den Welschen, über die er sich mehr und mehr in verächtlichster Weise aussprach, ebenfalls in einen immer stärkeren Konflikt geraten war. Man denke nur an seine Worte zum Erfolg von Webers Euryanthe: „Das freut mich, das freut mich, so muß der Deutsche über den Singsang zu Recht kommen", und an seine scharfen, bissigen Auslassungen bei den Tonkünstlerversammlungen in der Steinerschen Buchhandlung, denen Schubert augenscheinlich mit größtem Behagen gelauscht hat. So hat Franz Schubert trotz Salieri den Deutschen die „eigene Weis", das deutsche Lied geschenkt, ein echt deutsches Sondergebiet der Musik und den Stolz und das Glück jedes musikfrohen Deutschen, Beethoven aber war es, der die symphonische Kunst, ebenfalls ein deutsches Spezialgebiet der Musik, zur höchsten, unerreichten Blüte brachte. Beide haben also, einig in echt deutscher Gesinnung, im schönsten Sinne für deutsche Kunst gewirkt und ihr wie sich selbst ein monumentum geschaffen aere perennius.

Und wenn man dazu noch der Tatsache gedenkt, daß unsere beiden Meister in edler Harmonie für zwei der größten deutschen Künstler, für Händel und Goethe, gleichermaßen hingebendste Verehrung und aus tiefstem Innern getriebene Bewunderung empfanden, so wird man das alte Schlagwort von dem Gegensatz zwischen ihrem Denken und Fühlen, von den „Antipoden" Beethoven und Schubert, zum alten Eisen werfen und dann um so trauriger sich der herben Wahrheit erinnern, daß kein Freundschaftsbund zwischen ihnen in den Sternen geschrieben stand, und daß sie beide, die einzigen wirklich schöpferischen Geister der damaligen musikalischen Welt, allein auf einsamer Straße ihren Leidensweg vollenden mußten.



HERMANN KRETZSCHMAR.

Hermann Kretzschmar.[1]

August Ferdinand Hermann Kretzschmar ist am 19. Januar 1848 zu Olbernhau im sächsischen Erzgebirge geboren und wurde, nachdem ihn sein als Kantor und Organist dort tätiger Vater in die Musik eingeführt hatte, auf der altberühmten Kreuz-Schule in Dresden erzogen. Der junge Philologe erwarb sich 1871 in Leipzig den philosophischen Doktorgrad mit einer Abhandlung über die Notenschrift vor Guido von Arezzo und wurde am Leipziger Konservatorium, an dem ihn vorher O. Paul, E. F. Richter, Karl Reinecke und andere zu ihren Schülern gezählt hatten, ein geschätzter Lehrer. Auch als Leiter der Singakademie, des Bach-Ver-

[1] Wir werden in Zukunft unseren Lesern auch die führenden Musikwissenschaftler der Gegenwart in Bildern und kurzen begleitenden Worten vorstellen. Wie vielfach noch immer die praktischen Musiker sind auch die Musikliebhaber geneigt, die Bedeutung der Wissenschaft für das Kunstleben zu unterschätzen. Aber was wäre ohne die kunstwissenschaftliche Arbeit etwa aus Schützens und Bachs, was aus Händels Werken, um nur diese zu nennen, in der Oeffentlichkeit geworden! Aufgeführt hätte man sie vielleicht ebenso oft, was aber die nicht wissenschaftlich begründete Erkenntnis vom Wesen der Meister und ihrem Stile aus ihren Werken gemacht hat, das hat uns die Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte nicht selten gelehrt. An die Stelle eines zugesagten, aber nicht eingetroffenen längeren Aufsatzes über H. Kretzschmar mußte in letzter Stunde die obige rasche Skizze treten.

Die Schriftleitung der „N. M.-Z."

eines usw. entfaltete Kretzschmar eine rege Tätigkeit. Ueberanstrengung ließ ihn diese Aemter nach wenigen Jahren aufgeben. Kurze Zeit wirkte er als Theater-Kapellmeister in Metz (1876) und siedelte dann nach Rostock über, wo er 1877 Universitäts- und 1880 städtischer Kapellmeister wurde und das Musikleben der Stadt auf eine bemerkenswerte Höhe brachte. 1887 ging Kretzschmar als Nachfolger Hermann Langers als Universitäts-Musikdirektor und Leiter des Pauliner-Chores nach Leipzig, begann an der Universität vielbeachtete Vorlesungen zu halten und übernahm daneben noch eine Reihe anderer leitender Stellungen, die im Laufe der Jahre teilweise wieder aufzugeben ihn seine schwankende Gesundheit nötigte. 1890 wurde der unermüdlich Arbeitende außerordentlicher, 14 Jahre darauf ordentlicher Professor der Musikwissenschaft an der Universität. 1903 raubte ihm der Tod die treue Gefährtin seines Lebens, die treffliche Pianistin Klara geb. Meller, und Kretzschmar litt es nun nicht länger mehr in Leipzig. Er folgte einem Rufe an die Berliner Universität und wurde 1907 auch zum Direktor des Königl. Institutes für Kirchenmusik, etwas später zum Geheimen Regierungsrate und 1909 zum Direktor der Königl. Hochschule für Musik ernannt.

Kretzschmar, der als Komponist nur einigemal an die Oeffentlichkeit getreten ist, muß als einer der führenden Musikhistoriker der Gegenwart bezeichnet werden, wenn auch seine schriftstellerische Tätigkeit sich in seinem umfangreichsten Werke nicht in erster Linie an die Fachgenossen, sondern an den größeren Kreis der allgemein Gebildeten wendet. Aber in einer Reihe von höchst wertvollen Aufsätzen im „Musikalischen Wochenblatt", den „Grenz-Boten", der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", dem „Jahrbuche der Musikbibliothek Peters", Aufsätzen, die teilweise auch in Buchform erschienen sind, hat er bedeutsame Forschungsergebnisse seines tief schürfenden Geistes in musterhaft klarer Darstellung gegeben und Anregungen mannigfacher Art niedergelegt. Weite Verbreitung fand sein 1913 in 4. Auflage erschienener „Führer durch den Konzertsaal". 1912 gab er den ersten Band seines grundlegenden Werkes „Geschichte des neuen deutschen Liedes" heraus. Auch um die Herausgabe älterer Werke hat der Gelehrte sich hohe Verdienste erworben. Kretzschmar ist der erste gewesen, der den Begriff der Hermeneutik in die Musikästhetik einführte. Die Hermeneutik sucht den Ausdruckswert der Motive zu bestimmen, eine Aufgabe, die freilich in völlig einwandfreier Weise noch keineswegs als gelöst angesehen werden kann.

W. Nagel.

Moderne Musik und Volksempfinden.

Von Dr. EDGAR ISTEL.

Oft genug habe ich schon die Klage hören müssen, und sie kam meist aus dem Munde von Leuten, die sich im übrigen zu den „gebildeten Kreisen" rechnen durften: „Wie gerne möchte ich nach des Tages Mühen ein gutes Konzert oder eine moderne Oper besuchen, aber es geht nicht. Ich merke, daß ich da nicht mitkann, und darum bleib' ich lieber zu Hause." Wer also spricht, ist wenigstens ehrlich und macht sich oder anderen keine Kunstbegeisterung vor an Stätten, die ihm nur Langeweile statt Anregung und Erholung spenden. Denn wieviele Tausende von denen, die unsere Theater und Konzerte bevölkern, denken im Herzen ebenso, wagen aber nicht, es sich selbst und ihren Freunden einzugestehen. Und so vermehren sie die Schar jener angeblichen Kunstfreunde, deren einziges Ziel darin besteht, bei Erstaufführungen gesehen zu werden und in Gesellschaften über das neueste „Ereignis" mitreden zu können. Daß sie dabei nur die Künste ihrer Schneider und die Weisheit der Kritiker ihres Leibblattes zur Schau stellen, fällt diesen Leuten nicht ein, für die der größte englische Humorist Thackeray die unsterbliche Bezeichnung „Snob" erfunden hat. Jahr für Jahr bevölkern jene elegant angezogenen und „gescheit" redenden Menschen die Stätten des Kunstgenusses, und in mancher Beziehung ist's vielleicht ganz gut so: sie lassen sich ihren gutmarkierten Enthusiasmus ein ordentliches Stück Geld kosten und tragen so dazu bei, daß unsere nicht auf Rosen gebetteten ernsten künstlerischen Unternehmungen ihre teuersten Plätze gegen wirkliche Barzahlung los werden. Darum sei mit ihnen nicht gehadert; sie haben, was sie wollen und verdienen, und niemand nimmt sie ernst. Vorsichtigerweise pflegen sie auch mit Aeußerungen ihres Beifalls so lange zurückzuhalten, bis sie sich darüber vergewissert haben, welches Urteil „man" haben darf, soll und muß. Denn darauf kommt's an: das Normalschema eines wohlunterrichteten Tee-Mitbürgers gewissenhaft einzuhalten. Die „Meinung" muß genau so „korrekt" sein wie der Anzug — sonst fällt man in diesen Kreisen unangenehm auf. Aber die anderen, die Ehrlichen, die lieber fortbleiben als heucheln, sind sie wirklich so unmusikalisch, daß ihnen das Verständnis moderner Kunstwerke auf immer verschlossen sein sollte? Sehen wir einmal zu.

Die Musik der Neuzeit, also etwa von der Zeit der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven an gerechnet, hat sich aus vielfach volkstümlichen Bahnen, in denen die Tanztypen des 18. Jahrhunderts noch deutlich erkennbar waren, allmählich zu immer größerer Kompliziertheit entwickelt. Die Musik hat so eine Entwicklung durchgemacht, deren technische Großartigkeit zu hoher Bewunderung nötigt und nur noch in den naturwissenschaftlichen Fortschritten ihre Parallele findet. Andererseits hat sie sich aber vom Boden des volkstümlichen Liedes und Tanzes weg, den noch die sogenannten romantischen Komponisten (z. B. Schubert, Schumann) pflegten, immer weiter entwickelt nach einer Seite hin, die das geistige Element und somit auch die Volkstümlichkeit zu Gunsten des technisch-kompliziertesten vernachlässigt. Ein zuerst von französischen Malern und dann von Literaten ausgegebenes Schlagwort „L'art pour l'art" — d. h. die Kunst ist sich Selbstzweck — hat aufs verhängnisvollste auch in das Leben der Musik eingegriffen. Seien wir uns darüber klar, daß dieses üble Schlagwort, dessen Vaterschaft dem Philosophen Victor Cousin zugeschrieben wird, unsinnig ist: es gibt weder eine Kunst noch — obwohl auf den Universitäten das Gegenteil gelehrt wird — eine Wissenschaft, die Selbstzweck ist. Was der Menschheit keine neue Schönheit und keine neue Erkenntnis zuführt, was ihr nicht in höchstem Sinne, der nichts mit Geld und Geldwert zu tun hat, nützt, das hat seinen Zweck verfehlt und verdient in die große Rumpelkammer der Weltgeschichte geworfen zu werden. Nur das Lebendige bleibt bestehen, und Leben hat wieder nur das, was eben unmittelbares Interesse bei anderen Menschen zu erwecken vermag. Studierstubenfrüchte und Atelierkunststücke sind zwar mitunter recht anregend für Fachgenossen, haben aber in der Oeffentlichkeit nichts zu suchen. Heutzutage besteht jedoch der weitaus größte Teil dessen, was unsere komponierende Jugend und leider auch vielfach das Mannesalter der Oeffentlichkeit vorführt, in einer Musik, die man nicht anders als mit Ateliermusik bezeichnen kann: rein artistisch betrachtet, immer meisterhaft gemacht, gibt diese Musik dem naiv aufhorchenden Menschen nicht nur meist kein neues Stück Schönheit, sondern mißhandelt ihn oft mit den ausgesuchtesten Mißklängen, so daß statt einer Erquickung und Erhebung nur ein nervöser Kopfschmerz als Ergebnis des Abends übrig bleibt. Nun soll hier durchaus nicht nur der Kunst das Wort geredet werden, die sich willig und gefällig gleich beim ersten Male den Hörern erschließt. Wirklich edle und tiefe Kunstwerke verlangen eine eingehende und liebevolle Beschäftigung, ein öfteres Hören, das nicht mit technischem Studium gleichbedeutend zu sein braucht. Aber es ist doch ein großer Unterschied, ob wir aus einem Werk nach Hause kommen mit dem Gefühl: du hast zwar erst weniges verstanden, das aber war herrlich, und gewiß wirst du das nächste Mal mehr mit nach Hause bringen, — oder ob man mit dem biederen Bäcker Kothner in Wagners „Meistersingern" ausrufen muß: „Ja, ich verstand gar nichts davon!" Der deutsche Humorist Lichtenberg, einer der feinsten Geister des 18. Jahrhunderts, meinte einmal: „Wenn ein Kopf und ein Buch zusammenstoßen und es gibt einen hohlen Klang, so muß nicht immer das Buch daran schuld sein." Natürlich — auch der Kopf konnte ein Hohlkopf sein, der das Werk nicht verstand. Umgekehrt haben weitere Kreise des noch gesund empfindenden Volkes eine Art Mißtrauen gegen sich gefaßt, so daß man nach allerlei vergeblichen Versuchen, der Sache beizukommen, schließlich sich selbst alle Schuld beimißt. Aber man darf beruhigt sein: moderner Musik gegenüber ist meist der Kopf der Hörer recht gesund, und nur das Werk ist hohl in dem Sinne, daß es dem Herzen und dem Gemüt nichts bietet und nur eine Belustigung des Verstandes darstellt. Da „staunt der Fachmann und der Laie wundert sich", aber das Resultat des Bombastes ist doch nur eine Unsumme spitzfindig ersonnener kniffliclister technischer Probleme, gelöst von ausgezeichneten musikalischen Rechenmeistern. In dieser Hinsicht bieten dagegen die Wagnerschen Werke auch nach der musikalischen Seite hin dem naiven Volksempfinden ungleich viel mehr, obwohl auch sie oft nicht leicht zu genießen sind. Lasse man sich aber den Wald der Wagnerschen Melodien nicht von den Bäumen der sogenannten „Leitmotive" verdecken und wage man es, mutig, nur ausgerüstet mit der Kenntnis der Dichtung, einmal ein Wagnersches Werk, etwa zunächst den „Lohengrin" oder die „Meistersinger" zu besuchen. Je weniger man diese unglückseligen, von Wagners gutmeinenden, aber unfähigen Interpreten erfundenen „Leitmotive" kennt, je mehr man Herz und Sinne dem Vorgang selbst weiht, um so besser ist es. „Durch Einpauken von Kunstintelligenz können wir das Publikum nur vollends stupid machen," schrieb einmal Wagner, der nur „unverbildete Herzen" bei seinen Zuhörern voraussetzt. „Unverbildete Herzen" — darauf kommt's an. Wer noch ungeheuchelte Freude an der freien Natur findet, wem ein gutes altes Volkslied noch etwas sagt, wer in stiller Klause mit Freuden noch ein schönes

Stück der Klassiker oder Romantiker zu spielen oder zu hören vermag, der ist musikalisch, mag er auch von all dem modischen Klimbim unserer „jetztzeitlichen" Musik nichts verstehen. Nun ist die Zeit erschienen, da dieser Koloß mit tönernen Füßen, genannt modernes Musikleben, in sich zusammenstürzt. Dann kommt wieder jene Musik zu Ehren, die William Shakespeare in seinem „Kaufmann von Venedig" als die höchste preist: die Musik, die wir in uns selber tragen.

Wagners „Siegfried" im Harvard-Stadium.

Es ließ sich erwarten, daß bescheidene Aufführungen kleiner Werke im Freien, wie sie u. a. in Deutschland und der Schweiz geschehen sind, in Amerika „on the biggest possible scale" nachgeahmt und selbstverständlich übertrumpft werden würden. Am 4. Juni ist unter tosendem Beifalle Wagners „Wald-Oper", wie der „Musical Courier" meldet, im Harvard-Stadium in Cambridge, Mass., gegeben worden. Es wäre ganz lustig, wörtlich zu übersetzen, was die genannte große Musikzeitung über dies Ereignis schreibt. Allein unser Raum ist in diesen Kriegszeiten beschränkt, und auch eine Zusammenfassung wird wohl ein genügend klares Bild von dem geben, was die Zeitung meldet und was sie in den Vordergrund stellt.

20000 Personen und mehr bildeten das Auditorium, das aus allen Gegenden der Vereinigten Staaten durch kräftige Reklame herbeigezogen war. *Samuel Kronberg* war der Impresario; ihm zur Seite stand *Alex. Steinert*, Chef der Bostoner Klavier-Firma; die Harvard University hatte das Stadium kostenlos zur Verfügung gestellt. 50000 Dollars gingen ein, denen Unkosten in der Höhe von 30000 Dollars gegenüber standen. Die improvisierte Bühne war am offenen Ende des Stadiums errichtet; die Szenerien kamen von der Metropolitan- und der Bostoner Oper. Als Garderoben dienten Zelte. Eine große elektrische Anlage ermöglichte, den Riesenraum taghell zu erleuchten. Gerade gegenüber der Bühne waren die Logen angebracht. Fünf Minuten vor halb 8 Uhr mahnte ein Signal zur Ruhe. *Alfred Hertz*, der Kapellmeister, begann das Vorspiel. In den ersten Minuten war nichts zu hören! Dann aber legten sich die Wogen und Wagners Musik zog die Tausende in ihren Bann. Frau *Schumann-Heink* war gewaltig als Erda. *Johannes Sembach*, der Siegfried des Abends, verspricht nach Temperament und Können ein großer Künstler zu werden. Ihm eignet Jugend, Kraft, Zartheit und Leidenschaft. *Albert Reiß* war als Mime unübertrefflich. *Clarence Whitehill* zeigte als Wotan stimmliche Kraft, Intelligenz und Darstellungsvermögen. *Johanna Gadski* sang die Brünnhilde mit hoher Künstlerschaft, *Alma Glucks* liebliche Stimme des Waldvogels wurde allgemein bewundert, *Basil Ruysdael* als Fafner packte durch die riesige Größe seines Organs. „Die Vorstellung als ein Ganzes übertraf alle ihre Vorgängerinnen als ein künstlerischer Erfolg."

All das ist schön und gut. Aber sieht man die beigegebenen Bilder in ihrer nüchternen Alltäglichkeit, das ad hoc-Aufschlagen der Bühne, über die riesige Schornsteine hinaus ragen, denkt man an allen Luxus, den die „upper ten" und andere entfaltet haben werden, so kommt man doch dazu, zu sagen, daß solche Aufführungen nicht das richtige sind und mit Kunstpflege nicht nur in Wagners Sinne nichts zu tun haben. Es war eine Sensation neben andern, mehr nicht, und gerne schweifen die Gedanken von diesem künstlerischen Ereignisse, für das die amerikanische Plutokratie deutsche Kunst und Künstler gewann, zu den einfachen Vorstellungen im stillen *Lauchstädt* im Thüringerlande, über denen der Geist klassischer deutscher Kunst segnend schwebt, oder nach *Altdorf*, wo aus dem Herzen eines wackeren Volkes heraus Schillers Gestalten so oft zum Leben kamen. Dort wurde das erreicht, was die öffentliche amerikanische Kunstpflege nicht kennt und wohl nie kennen lernen wird: der Alltag und mit ihm das, was den Menschen bändigt, war vergessen und vergangen vor der Herrlichkeit der Kunst. **W. Nagel.**

Karl Thiessen.

Von OTTO URBACH (Dresden).

Wir Großstädter wissen natürlich ganz genau, daß wahre Musik nur dort gedeihen kann, wo sie breitspurig einhergeht und viel Druckerschwärze dem geduldigen Papiere zuführt. Welcher Glanz muß nicht diesen großstädtischen Kirchenkonzerten innewohnen, wenn in ihnen immer die Größen vom Theater mitwirken, von denen jede mit einem oder zween Kapellmeistern Note für Note studiert! Was muß man in einer Stadt lernen können, in der es 300 Konservatorien gibt! Wie muß das überwältigende Getriebe der Großstadt Stimmung zur Komposition machen! Welch befruchtender Gedankenaustausch muß zwischen den doch gewiß allen befreundeten, gleichstrebenden, neidlosen und vertrauensvollen Priestern der Kunst stattfinden! — Es müßte uns ja zu denken geben, daß unsere Berliner Freunde uns zurufen: „Ja, ihr in Dresden!" unsere Dresdner: „ja, ihr in Pirna! oder Bautzen! ihr habt's gut! ihr kommt doch mal dazu, ein Buch zu lesen! ihr könnt euch doch mal zu einem Quartette zusammensetzen! uns ist das seit unserer Schulzeit auf dem kleinen ‚Hefte' nicht mehr möglich gewesen, so sind wir in die Tretmühle kärglichen Verdienstes und großer Ausgaben eingespannt worden; zu regelmäßigen Kammermusikabenden sind unsere Kammermusiker meist zu abgespannt und Aufführungen möchten sie womöglich mit einer Probe machen. Und glaubt nur nicht, daß die Großstadt für ‚Zukunftsmusik' empfänglicher ist als die Kleinstadt — davon können die Konzertierenden erzählen —, gerade die kleinen Städte wollen Bach, Brahms, Strauß und Gefährlichere hören und sind gewöhnlich vertraut damit." Gerade herausgesagt wird's, der Musikbetrieb einer Großstadt habe manchmal verzweifelt viel Aehnlichkeit mit dem in der Unterstadt zu Amwald, den uns *Rochus v. Liliencron* mit so geistreichem Humore geschildert, und auch *Ernst v. Wildenbruch* sei der Meinung gewesen, eine Vertiefung unseres Lebens könne nur von der Kleinstadt, von einem hochgesehenen „Weimar" ausgehen. Letzten Endes käme es eben überall auf die Persönlichkeit an und da sei es schließlich ganz gleichgültig, ob in der Menschenanhäufung ringsum ein oder zwei Nullen mehr dabei wären. In der glorreichsten Zeit der deutschen Musik, als sie ohne Geschrei darum, in völliger Absichtslosigkeit, nur durch ihre ungeheure Genialität die Weltherrschaft errang, habe es überhaupt keine deutsche Hauptstadt gegeben, die deutsche Musik habe äußerlich ein Leben gar verachtet und sehr gering geführt in kleinen thüringischen Städten und Dörfern, aber ihre Töne waren unmittelbar vom lieben Herrgott eingegeben und weisen uns noch jetzt den Weg zum Himmel.

Auch wer nicht an den Zauber von Städten glaubt und die Frage, ob Großstadt, ob Kleinstadt, überhaupt nicht gattungsweise entschieden sehen möchte, wird mit tiefer Freude die Bemerkung machen, daß neben dem durch die glänzenden Vorzüge der Masse der guten Kräfte, der steten Vergleichungsmöglichkeit hervorragender Leistungen, der riesigen Bildungsmöglichkeiten durch Büchereien, Opern- und Schauspielhäuser, Kirchen- und Konzertaufführungen sich so leicht aufdrängenden Musikleben der Großstadt das Stillere, Beschaulichere, aber darum nicht minder Wertvollere der Kleinstadt sich abspielt. (Unsere kleinen Fürstensitze müssen übrigens in so ziemlich jeder Hinsicht vom Musiker ebenso hoch oder noch höher eingeschätzt werden als viele, gar viele Großstädte.) Freilich hat es in den Zeitungen nicht den Widerhall wie jenes, wenigstens nicht in den Tageszeitungen, und der Musiker in der Kleinstadt muß von vornherein auf die Tagesberühmtheit verzichten, die die großstädtische Presse auszuteilen vermag, wenn ihn eben nicht sein Ruf über die Mauern seiner Wirkungsstätte hinaus bekannt macht. Unsere Fachpresse, die in den Weltstädten erscheinende nicht ausgenommen, hält sich anerkennenswerterweise von aller Dünkelhaftigkeit frei und betraut z. B. die besondere Urteilsfähigkeit und unausgesetzte tätige Mitarbeit voraussetzende Besprechung neuer Bücher und Musikalien gar häufig — Musikern aus der Kleinstadt.

In der kleinen, aber durch ihre mächtige Industrie Weltbedeutung beanspruchenden sächsischen Fabrik- und Handelsstadt Zittau lebt ein trefflicher Künstler, der den Lesern der „N. M.-Z." schon lange als ein hochgebildeter, charaktervoller, mit allem Wissen und Können eines modernen Musikers ausgerüsteter Mitarbeiter bekannt ist: *Karl Thiessen*. Die meisten Dresdener Instrumental- und Gesangsvirtuosen haben in dem entzückenden hochgelegenen Häuschen, das dem Künstler und seiner Familie als Heim dient, Rast gemacht zu freundschaftlicher Aussprache und zu einer Probe auf das abendliche Konzert und sich auch an der eigenartigen Aussicht aus den südlichen Fenstern erfreut: Das blanke Städtchen mit seinem Essenwalde zu Füßen und dahinter die malerischen schöngeformten Gipfel des Lausitzer Gebirges, tief verschneit, da ja Konzerte zu den Mißvergnügen des Winters gehören. Gern kommen die Dresdener, unter ihnen die Zierden der Königl. Kapelle und Gesangskünstler mit klangvollen Namen, wenn Thiessen sie zur Mitwirkung in seinen Kammermusikabenden ruft. Ihm fällt dann die Klavierstimme eines Trios oder Klavierquartettes, oder einer Violin- oder Cellosonate, oder klassischer und moderner Lieder zu, gern pflegt er auch Werke für zwei Klaviere, gern auch überläßt er einem Bruder in Apoll zum Wettkampfe der Gesänge und Saitenspiele sämtliche Instrumente und den Ruhm des Abends. Trotz seiner schroffen norddeutschen Eigenart, die zur weichen meißnischen sich noch weniger fügt als zur Oberlausitzer, ist er gut Freund mit den meisten, und daß er ein

herzensguter aufrechter Mensch von erfrischender Kraft und Offenheit ist, wissen und schätzen alle. Freilich ist er viel beschäftigt; das Klavier läßt ihn, wie alle, die mit ihm Brot und Ehre verdienen, nicht aus den elfenbeinernen Klauen, der Jugend Zittaus und auch manchem Gereiften ist er Führer und Erzieher im Klavierspiel, Gesang und den theoretischen Wissenschaften, und wenn die volle Stunde schlägt und die Schüler wechseln, da wird es manchmal eng im Musikzimmer — mit Instrumenten, Büchern, Musikalien, Zeitschriften und Selbstschriften, ist jedes belegbare Plätzchen, das einst eine Sitzgelegenheit war, zum Quell steter Staub-Wisch-Sorge für Frau Thiessen seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen. Mit einer ganzen Reihe von Musikzeitschriften steht Thiessen in Verbindung und ist wegen seines klugen Urteiles, seines fesselnden Stiles und seiner Vielseitigkeit als Mitarbeiter geschätzt und gesucht. Jene Stöße beschriebenen Notenpapieres aber werden von der sorglichen Hausfrau ganz besonders behutsam emporgehoben: es sind Thiessensche Kompositionen; trotz der Ueberlastung mit Klavierstunden, trotz der Vorbereitung für seine Kammermusiken und anderen Konzerte und trotz seiner Schriftstellertätigkeit findet er Muße, auf die innere Stimme zu hören und rüstig Werk auf Werk zu schaffen, Orchester-, Chor- und Kammer-Musikwerke, Klavierstücke und Lieder, und in der Artwahl spiegelt er zugleich Wichtiges aus seinem Lebensgange wider.


KARL THIESSEN.

Karl Thiessen ist, obwohl geboren in Kiel am 5. Mai 1867, ein Sohn Süderdithmarschens, da er seine Kinder- und Jünglingsjahre in dem freundlichen Kreisstädtchen Meldorf verlebt hat. Von seiner schleswig-holsteinischen Heimat hat er das scharfe getrennte „ss" und das blonde Haar erbeigentümlich überkommen, aber auch die urwüchsige Kraft, den beharrlichen Willen, ein Eigener zu sein. Blühende Heide und das unendliche Meer waren wohl die ersten starken Eindrücke des Knaben. Ihm wurde eine sorgfältige Erziehung auf dem Gymnasium zu Meldorf zuteil und der früh begonnene Musikunterricht ließ eine so starke Begabung zutage treten, daß der junge Mann sich die Musik als Lebensberuf wählen durfte und, von einem glücklichen Sterne geleitet, 1888 in die Großherzogliche Musik- und Orchesterschule zu Weimar als Schüler eintrat.

Ich habe mich bereits im Jahre 1908 (Heft 19 der „N. M.-Z.") anläßlich des Todes des Begründers dieser Anstalt, Müller-Hartungs, über die vorbildliche Einrichtung dieser Schule ausgelassen, die meines Wissens nur noch von der Würzburger, dem jetzigen Königl. Konservatorium in Würzburg, aufgenommen und weitergebaut worden ist. Sie gipfelt in der so selbstverständlichen Forderung, daß jeder Schüler pflichtmäßig außer Klavier und den theoretischen Fächern Orgel, ein Streich- und ein Blasinstrument zu erlernen und am Orchester- und Kammermusikspiel teilzunehmen hat. Welchen natürlichen Vorsprung in bezug auf Gehörbildung, Phrasierung, Rhythmus, den gebundenen Stil, Instrumentation, Dirigieren u. a. ein so vielseitig Herangebildeter hat, ahnt der Nur-Klavierspieler oft gar nicht. Nun bieten zwar unsere großen Konservatorien alle die Möglichkeit, sämtliche Instrumente zu erlernen, aber der springende Punkt ist, daß jedes Fach von neuem bezahlt werden muß, während Weimar und Würzburg die Erlernung sämtlicher Instrumente in den mäßigen Gesamtpreis einschließen, dafür eben auch vier Pflichtinstrumente in den Unterrichtsplan aufnehmen. Wie leicht könnte der Bläsernot abgeholfen werden, wenn die so vernünftige Weimar-Würzburger Einrichtung überall eingeführt werden würde; wie mancher armselige Klavierlehrer könnte ein sicheres Einkommen in einem Orchester haben, wenn er z. B. auch des Kontrabasses Grundgewalt meisterte!

In meiner Abhandlung über die musikalische „Staatsprüfung" (1913, Heft 17 der „N. M.-Z.") bin ich auf Weimar-Würzburg abermals zu sprechen gekommen und habe damit genau so in den Wind gesprochen wie mit der doch eigentlich einleuchtenden Bemerkung, daß alle Staatsprüfungen nur dann einen Zweck haben, wenn unsere Musikschulen gezwungen werden, ihre Schlußprüfungen in Einklang zu bringen mit deren Anforderungen.

Karl Thiessen wurde mit Violine und Flöte bald ein brauchbares Mitglied der beiden Orchester der Musikschule und wurde zu den Konzerten der Großherzogl. Hofkapelle zugezogen. In Klavier und Kontrapunkt war er Schüler Müller-Hartungs, dessen starkbetontes Streben vor allem dahin ging, vornehme Musiker aus den jungen Leuten zu bilden. 1891 (mit Einrechnung des Einjährigen-Dienstjahres) vertauschte Thiessen die Weimarer Musikschule mit der Königl. Musikschule in Würzburg und genoß den Unterricht in Partiturspiel und Direktion Karl Klieberts, des damaligen Direktors, in Theorie Meyer-Olberslebens und in Klavier des einstigen Lisztianers van Zeyl. Nach dem Abgange von der Musikschule zimmerte sich Thiessen sein Leben selber, übernahm 1895 die Leitung gemischter und Männerchöre in Emden und gleichzeitig in Aurich und siedelte 1897 nach Zittau über, zunächst als Liedermeister der Liedertafel. Eine große und ehrenvolle Aufgabe stellte er sich selbst, indem er mit Hinzuziehung Dresdener und anderer Künstler Kammermusikabende einrichtete und mit mannigfaltig und abwechselungsreich gewählten Programmen ein musikalischer Wohltäter und Erzieher der ganzen Oberlausitz wurde.

Es ist nicht leicht zu sagen, wer Thiessen in seinen Kompositionen beeinflußt hat. Man möchte auf Brahms raten und wieder auf den jungen Schumann. Eine eigentümliche Keckheit und Frische der Gedanken ist ihnen eigen; einer, der sich den Teufel drum schert, was andere machen und der auch vor Klanghärten nicht zurückschreckt, schaut aus ihnen heraus, und doch auch wieder so viel Zartgefühl, inniges Empfinden, Wärme, Leidenschaft. Dabei fällt die sichere Bemeisterung aller Formen auf, sowohl der geschlossenen wie der launig durchbrochenen („Humbug"), in den kleinen wie den großen ein bemerkenswerter Sinn für praktisches Haushalten, Vermeiden anfängerhafter Wiederholungen (die sich z. B. die modernen Franzosen nie abgewöhnen konnten), großzügige Fortführungen der Gedanken; überall zeigt sich Thiessen als ein Künstler, der viel gelernt und die Meisterschaft errungen hat. Warum singt man nicht die *Männerchöre* Thiessens? Ja warum! man singt ja auch nicht die von Heinrich Marschner und Franz Liszt.

Eine Zierde der ganzen Männerchorliteratur ist op. 17: „*Morgen*" (T. Resa) voll dramatischer Gegensätze, vornehm und doch wildleidenschaftlich. Und mit wie gutem Gewissen kann man empfehlen: op. 21 No. 1: „*In der Fremde*" (Roquette) mit seiner lieblichen warmempfundenen Melodie und Harmonie, No. 2: „*Das ist wohl eine alte Lehr*" (Karl Stieler) mit seinem köstlichen Humore, No. 3: „*Ungeduld*", wo dem schönen Gedichte von Rodenberg ein gleicher schwungvoller Ausdruck gegeben ist. Dem Volkstümlichen nähert sich op. 19: „*Dort unten im Tale*" mit trefflicher Nachahmung des Mühlengeklappers.

Unter den *Gemischten Chören* fällt vor allem der melodisch und harmonisch eigenartige und anziehende „*Wegwart*" (Jul. Wolff) mit Frauen-Soloterzett op. 27 auf, auch durch die geschickte und poetische Ausnützung der Klangmöglichkeiten. Auch die „*Waldeinsamkeit*" zeigt trotz der frühen Opuszahl 8 deutliches Streben nach Persönlichkeit. Außer diesen Werken sind noch zu nennen: op. 23 „*Neuer Frühling*" (Kalbeck), op. 19 (! kein Schreibfehler): „*Lockung*" (Eichendorff) für vierstimmigen *Frauenchor*, wirkungsvoll von glänzender Klavierbegleitung umrankt.

Unter den *Liedern* zeigen die als erstes Werk in die Oeffentlichkeit gegangenen, 1895 entstandenen bereits auffallende Reife. No. 1: „*Beim Wandern*" ist eine humorvolle Vertonung eines reizenden Gedichtes von Max Haushofer. No. 2: „*Nun geht der Mond*" (Th. Storm) ist ergreifend und zeigt verständige angemessene Tonmalerei; No. 3: „*Wie die jungen Blüten leise träumen*" (Hoffmann v. Fallersleben) und No. 5: „*Kein Lüftchen regt sich in den Zweigen*" (Jul. Sturm) zeichnen sich durch schöne Wärme aus, während ich mich mit der Auffassung der bekannten „*Nachtigall*" von Th. Storm (No. 4) nicht zu befreunden vermag. *Zwei Lurleilieder* nach Jul. Wolff mit Klavier oder Orchester oder in anderen Bearbeitungen sind schwungvoll melodisch, das „*Heidekind*" mit Klavier ist anscheinend ein frühes Werk. — Eine *Tarantella* op. 16 für *Violine* und *Klavier*, dem Konzertmeister Cornelius

Franke in Chemnitz gewidmet, ist ein fesselndes feuriges Werk, die *Drei Stimmungen* op. 22 für *Violoncell* und *Klavier*, unserem Dresdener Kammervirtuosen Hofrat Prof. Ferdinand Böckmann zugeeignet, *Melodie*, *Romanze* und *Scherzo* sind von großem melodischem Zuge, das Scherzo auch von wirklicher Heiterkeit erfüllt.

Für *Orchester* liegt ein *Festmarsch* und symphonische Schilderungen *König Fjalar*, außerdem für *Streichorchester* eine *Suite* op. 9 vor, die auch für Klavier zu haben sind und sich als echte Thiessen erweisen voll blühender Phantasie und edler Harmonie.

Außerordentlich fesselnd und genußreich ist seine *Klaviermusik*. Alle Vorzüge seines regen Geistes und lebendigen Temperamentes treten oft überraschend hervor. Ein kecker Wurf sind gleich die drei „*Humbug*" betitelten Stücke op. 2 „nach Vacanos Historien", die mit ihrer Farbenpracht und ihrem Erfindungsreichtum wahrhaftig mehr Aufmerksamkeit von seiten jener Konzertpianisten, die „das Fett abschöpfen", verdient hätten. Weich prächtige Vortragsstücke sind auch die *Vier Skizzen* op. 20, namentlich *Improvisation* und *Mazurka*! Auch 25 *Reigen* und *Barcarole* sind reich an feinen Zügen, namentlich ist die *Barcarole* ein entzückendes Stück. Die *Sieben Mazurkas* op. 28 sind kräftige Stücke mit verblüffend polnischem Ausdrucke. Melodisch und harmonisch ihnen nahestehend, aber mit ganz anderem metrischem Baue sind die *Sechs vierhändigen Walzer* op. 5, die dem Komponisten schon viele Freunde geworben haben, wie eine Aufführung vor einigen Jahren in einem Konzerte der Lehrerschaft des Königl. Konservatoriums zu Dresden (durch die Lehrerinnen Frl. H. Zimmermann und W. Roever) erwies. Noch zu nennen sind die verhältnismäßig einfachen *Drei melodischen Klavierstücke* op. 30 und das durch Philipp Scharwenka preisgekrönte *Impromptu* op. 13 a, auf das 'mal das bekannte Wort Hellmesbergers (oder wessen?) nicht zutrifft.

Karl Thiessen steht im rüstigen Alter von 48 Jahren. Noch viel haben wir von ihm zu erwarten. Möge ein gütiges Geschick ihm seine herrliche Frische bewahren, möge es ihm aber auch die Anerkennung zuteil werden lassen, die seine Persönlichkeit und sein Schaffen verdienen. Von „uns Großstädtern" dürfte er sie schon erwarten.

Der Braut des Helden.

Du gabst ihm, Schönste, alle Süße.
Du warst sein Traum bei Tag und Nacht.
Er fühlte Deines Herzens Grüße.
Du warst sein Frieden in der Schlacht.

O klage nicht um seine Wunde!
O weine nicht um seinen Tod!
Denn Deinen Kuß auf seinem Munde
Schied selig er ins Morgenrot.

Otto Michaeli.

✣ ✣

An das Vaterland.

In des Sommers Sonnengluten,
Uebersät mit Saatengold,
In des Frühlings Blütenfluten,
Immer strahlst du licht und hold.
Heimgekehrt von fremden Fernen
Knüpf' ich neu der Kindheit Band.
Treu den trauten, alten Sternen
Grüß' ich dich, mein Vaterland.

Muß ich wandern, muß ich scheiden,
Trennt mich nichts doch je von dir.
Ich bin dein in Lust und Leiden,
Und mein höchster Hort ist hier.
Segnend ziehen die Gedanken
Träum'risch über Meer und Land.
Unbeengt von Erdeschranken
Lieb' ich dich, mein Vaterland.

Otto Michaeli.





Karlsruhe. Im Hoftheater zu Karlsruhe ging kurz vor den Ferien „*Das Hexlein*", komische Oper in drei Bildern von Richard Batka mit Musik von Julius Wachsmann, zum ersten Male über eine reichsdeutsche Bühne. Die beiden Wiener Autoren haben mit dem „Hexlein" ein Werk geschaffen, das vielleicht nicht jeden unmittelbar packt, weil es nicht auf schlagkräftige, derbdrastische Wirkungen ausgeht, das aber bei allen denen, die für einen durch feine und echte Kunstmittel erzeugten Humor empfänglich sind, der Wertschätzung sicher sein wird. Sind es auch keine starken, so doch eigene Quellen, die in der natürlich fließenden Musik aufsprudeln. Mit sicher gestaltender Hand und wohlabwägendem Geiste finden wir nicht alltägliche Gedanken zu einem reizvollen Ganzen verbunden. Die mit Geschick in den Zusammenhang verflochtenen Volksweisen geben dem oft kunstvoll entworfenen und feingeschlungenen Tongewebe die erforderliche volkstümliche Färbung. Rhythmisches Leben durchpulst die knapp gefaßte, von gesunder Harmonik getragene und klingend instrumentierte Oper. Von den musikalisch treffend charakterisierten Personen der Handlung fand die „Schmidhuberlois" in Frau Müller-Reichel eine ausgezeichnete Vertreterin der Titelpartie. Dieser künstlerisch ebenbürtig erwies sich ihr Partner Herr Siewert als „Kandidat der Philosophie Leopold Wölfinger". Unter der Leitung von Hofkapellmeister Lorentz trat das neue Bühnenwerk wirkungsvoll in die Erscheinung. *Sch.*

Saarbrücken. Das Konservatorium der Musik konnte sein zehnjähriges Bestehen durch zwei gut besuchte Konzerte feiern. Ein Kirchenkonzert unter Leitung des Direktors Dr. Krome bot selten gehörte Chorsätze von Schütz, Palestrina und Lassus, die Bachsche Kantate „Sehet wir gehen hinauf gen Jerusalem", den 23. Psalm von Schubert für Frauenchor, Orchester und Orgel und Sologesänge. Außer dem vortrefflichen Baritonisten Rehfuß aus Frankfurt a. M. waren die Solopartien durch Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums besetzt. Das zweite Konzert brachte zumeist Sololeistungen von Schülern. Wenn auch die Zeitverhältnisse dem Besuche des Konservatoriums Abbruch taten, so erfreut sich die Anstalt doch noch eines augenblicklichen Besuches von ca. 200 Schülern. Mit dem Konservatorium ist ein nach den Vorschriften des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtetes Seminar verbunden. Eine ganze Anzahl von ehemaligen Schülerinnen unterzog sich der Diplomprüfung mit Erfolg. —*k.*

Stockholm. Der Krieg vermochte das hiesige Musikleben nicht sonderlich zu beeinflussen. Gewiß: so mancher gute Namen von „draußen", den man auf den Programmen dieses Winters zu sehen gehofft hatte, fehlte hinterher. Weiß der Himmel, wo sie alle sind! Wo stecken die „Brüsseler", wo das Capet-Quartett? Nach dem Kriege wird man Antwort erhalten. Nun hat sich ja, wie ich bereits früher erwähnte, das Stockholmer öffentliche Musikleben in den letzten Jahren immer mehr in einer selbständigen Richtung entwickelt, so daß es der fremden Gäste nicht mehr in dem Maße bedarf wie früher. An erster Stelle nenne ich hier wieder den *Konzertverein*. Der lebt jetzt in seiner zweiten Saison, zieht nach wie vor sein Publikum und wird von der Stadt durch einen Jahresbeitrag von 15000 Kronen unterstützt. Geringer war die Unterstützung, die das segensreiche Unternehmen bisher von einem Teile der Stockholmer Tagespresse hatte. Dieser gefällt sich nach wie vor darin, alles N e u e mal erst mit der gehörigen Portion Geifer zu bewerfen. Setzt es sich trotzdem durch, so macht man hernach gute Miene zum — guten Spiele: das Publikum vergißt hoffentlich die früheren Sünden. Diesmal ging die Hetze so weit, daß sich ein Vorstandsmitglied des Konzertvereins, der Rechtsanwalt Erik Lidforß, veranlaßt sah, in einer Flugschrift dagegen Front zu machen. Ich habe das äußerst schneidig geschriebene Heftchen mit viel Vergnügen gelesen. Der Verfasser behandelt allerhand das Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker betreffende Fragen und geht mit seinen Gegnern scharf ins Gericht. Das Ganze mutet an wie die gerechte Empörung eines edlen Kunstenthusiasten, dem sein Heiligstes von einer gewissenlosen Meute mit kaltem Hohn in den Kot gezerrt worden ist. Solche Proteste gegen eine sich allmächtig dünkende Tagespresse sind prinzipiell nicht ohne Bedeutung und bei der Krähwinkelei, die hier in Stockholm auf diesem Gebiete herrscht, durchaus notwendig. Daß bei einem Unternehmen, wie dem Konzertvereine, namentlich im Anfange, auch Mißgriffe vorkommen können, wer wollte es leugnen? Besonders die Besetzung eines Dirigentenpostens wird hier in Stockholm noch auf lange Zeit hinaus jedesmal ihre Schwierigkeiten haben. Es muß auffallen, daß an den hervorragenden Pflegestätten der Musik in der schwedischen Hauptstadt

die künstlerischen Leiter überwiegend Ausländer sind. Wie ist das zu erklären? Einmal aus dem Umstande, daß gerade der Beruf des Dirigenten eine Feuerseele verlangt, die dazu die eigene Glut auf andere übertragen soll; und solche Feuerseelen sind unter den kühler veranlagten Schweden selten anzutreffen. (Vielleicht ist so etwas auch nicht richtig „fein"; wenigstens setzt sich hier ein temperamentvoller Künstler der Gefahr aus, mit keckem, jugendlichem Drauflosstürmen bei den Herren von der öffentlichen Meinung anzustoßen und darob verhöhnt zu werden.) Sodann aber muß nach meiner Meinung der Dirigent in erster Reihe jenem Musikertyp angehören, der in den letzten Jahrzehnten gerade in Deutschland immer häufiger anzutreffen ist, dessen Vertreter hier in Schweden dagegen sich noch an den Fingern (einer Hand) herzählen lassen: ich meine den Typus des „gebildeten Musikers". Hier Wandel zu schaffen, wäre vor allem Aufgabe des staatlichen Konservatoriums. Wie weit man aber da noch von dem Ziele, das mir vorschwebt, entfernt ist, mag die Tatsache zeigen, daß für die Aufnahmeprüfung auf dem Gebiete der allgemeinen Bildung nichts gefordert wird als „Lesen und Schreiben in der Muttersprache". Solange ein derartig unwürdiger Zustand anhält, wird man bei der Besetzung von Dirigentenstellen auf die Einfuhr vom Auslande angewiesen sein. Was nun den Konzertverein angeht, so wollte die Dirigenten-Frage nicht zur Ruhe kommen. *Erich Ochs* täuschte die Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt hatte. Kurz vor Weihnachten verschwand er dann „zur Ordnung persönlicher Angelegenheiten" nach Deutschland. Das Orchester wurde nun von dem zweiten Dirigenten, dem jungen Stockholmer *Nils Grevillius*, geleitet, der alle Augenblick von Gastdirigenten abgelöst wurde. Daß dieser beständige Wechsel in der künstlerischen Leitung nicht zum Besten des Orchesters ist, liegt auf der Hand. In den letzten Wochen gingen Gerüchte um, daß man einen jener Gastdirigenten, *Georg Schnéevoigt*, bisher in Helsingfors, vom nächsten Herbst ab als ständigen ersten Dirigenten gewonnen habe. Das wäre allerdings eine über Erwarten günstige Lösung der Frage. Schnéevoigt ist ein Dirigent, bei dem sich ein feuriges Temperament mit einer ungewöhnlich hohen musikalischen Kultur paart. Wie dieser Mann die Absichten des Komponisten bis zum letzten erkennt und in die Tat umzusetzen weiß, das machen ihm nur wenige nach; er ist wirklich ein Neuschöpfer. Ob es ihm — falls das Gerücht sich bestätigen sollte — gelingen wird, sich einen entsprechenden Zuhörerkreis zu erziehen, muß die Zukunft lehren. Vorläufig ist das Material noch sehr unbehauen. Wer mal ein paar Stockholmer Symphoniekonzerte besucht hat, gewinnt den Eindruck, daß in unserer guten Stadt ein Hustklub besteht, dessen Mitglieder die Verabredung getroffen haben, dem Orchester da oben ihre vereinte Kraft entgegenzusetzen und mit ihrer rustiken Musik besonders an solchen Stellen einzufallen, wo der deutsche Mensch nicht einmal zu atmen wagt. Dieselbe hohe Kultur zeigt sich in den wilden Beifallsausbrüchen nach einzelnen Symphoniesätzen, wie dem Trauermarsch der Eroica usw. usw. Schnéevoigt wäre aber der Mann, hier hebend zu wirken, wobei es freilich ohne kleine Gewaltmaßregeln kaum abgehen dürfte. Von größeren Werken, die man im Konzertvereine in der ersten Hälfte der Saison hörte, seien genannt: Alfvéns klangschöne E dur-Symphonie (1913 auf dem Schwedischen Musikfeste zu Stuttgart aufgeführt), Brahms' F dur- und e moll-Symphonie, von R. Strauß „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel", Mozarts Es dur-Symphonie, Beethovens Pastorale und Achte, Goldmarks „Ländliche Hochzeit", Berlioz' Fantastische Symphonie, Dvoráks „Aus der neuen Welt", Bachs Suite No. 3 in D dur, Griegs Klavierkonzert a moll (Fridtjof Backer-Gröndahl), Smetanas Moldau. Ueber Kammermusik, Solistenkonzerte und Oper ein andermal. *Felix Saul.*

Zürich. (Lothar-Kempter-Abend.) Mit einem Konzert eigener Kompositionen verabschiedete sich nach 40jähriger Dirigententätigkeit der Kapellmeister des Zürcher Stadttheaters. Sein Wirken fällt zusammen mit dem Vordringen des Wagnerschen Musikdramas; diesem galt von je Kempters eifrigstes Streben und in seinem unermüdlichen Eintreten für die Wagnersche Muse wurzelt Kempters bleibende Bedeutung für das Zürcher Musikleben. Hinter den Kulissen war der immer gleichmäßige, zuverlässige Führer am Dirigentenpult sehr beliebt und Mancher, der als unsicherer Kunstnovize die ersten Lehrjahre unter seiner Leitung abmachte, denkt seiner mit Dankbarkeit. Als Komponist ist Kempter wenig in die Oeffentlichkeit getreten. Es war seine Art nicht, seine Stellung zu persönlichen Erfolgen auszunutzen. Sein kompositorisches Schaffen weist eher in die Zeit vor Wagners Reifestil; doch findet sich unter den Liedern manches, was durch Liebenswürdigkeit und warme Empfindung einnimmt. Der bisherige zweite Kapellmeister *Konrad* und der neuverpflichtete junge Zürcher *Denzler*, welcher sich seine dramatischen Sporen noch zu erwerben hat, werden sich in Kempters Stellung am Zürcher Stadttheater teilen. *A. R.*

Kunst und Künstler.

— Von *Max Reger* erscheinen demnächst ein *Streichtrio* und eine *Suite* für kleines Orchester. Der Meister arbeitet an einem „Liebeshymnus" (nach Jakobowsky) und einer Hymne „Der Einsiedler" (nach Eichendorff) und plant eine Bearbeitung der Bachschen Klavierwerke, ein Unternehmen, dessen Vollendung man mit der größten Spannung entgegensehen darf.

— Unser geschätzter Mitarbeiter Prof. *Heinrich Schwartz* in München hat sich mit der Pianistin *Paula Fischer* verheiratet.

— Dr. *A. Schering* in Leipzig ist zum Professor e.o. an der Universität ernannt worden.

— Prof. *M. Schneider* vom Charlottenburger Akademischen Institute für Kirchenmusik hat einen Ruf als außerordentlicher Professor an die Universität Breslau angenommen.

— *Karl Hagemann* soll, wie berichtet wird, die Absicht haben, wiederum nach Mannheim an die Stätte seiner früheren Wirksamkeit als Intendant zurückzukehren.

— Der in Südamerika konzertierende ungarische Klaviervirtuose *Kada Jenö* hat als Ertrag aus seinen Konzerten bisher etwa 30000 M. an die Sammelstellen des deutschen und des österreichisch-ungarischen Roten Kreuzes abgeliefert. *Slezak* hat gar 75000 M. zum gleichen Zwecke aufgebracht!

— Der schwedische Meistersänger *John Forsell*, der sich als treuer Freund Deutschlands bewährt und deshalb die in solchen Fällen üblichen Liebenswürdigkeiten des Vierer(rück)zuges erfahren hat, wird im Herbst eine große Kunstreise durch Deutschland beginnen.

— *Kloses* Oper „Ilsebill" ist in Karlsruhe, München, Leipzig und Stuttgart zur Aufführung angenommen worden.

— *K. Ramrath* hat einen größeren Chor „Wir wandern doch" geschrieben, den der Kölner Männer-Gesangverein zur Uraufführung bringen wird.



WALTER ASCH †.

Zum Gedächtnisse an unsere Toten.

— *Walter Asch* (s. das vorstehende Bild des früh Vollendeten), geb. am 15. Okt. 1893 in Berlin, war Schüler des Kgl. Wilhelms-Gymnasiums, das er nach bestandener Reifeprüfung im Oktober 1911 verließ. Dann studierte er zwei Jahre in München an der Kgl. Akademie der Tonkunst; hier waren seine Lehrer Friedrich Klose (Komposition), Prof. Becht (Orgel) und Dr. Meyer-Gschrey (Klavier). Außerdem studierte er privatim bei Gottfried Rüdiger und Dr. Scholz Komposition. Dann ging er nach Straßburg, wo er am städtischen Konservatorium bei Dr. Grabener und Prof. Pfitzner (Komposition und Kapellmeisterklasse), bei Prof. Münch (Orgel) und Prof. v. Besele (Klavier) arbeitete. Bei Ausbruch des Krieges stellte er sich als Kriegsfreiwilliger beim Königin-Elisabeth-Gardegrenadierregiment, zog Anfang Dezember ins Feld, stand zunächst in Frankreich, kam Ende April nach Galizien und fiel am 2. Mai in der großen Durchbruchsschlacht bei Tarnow-Gorlice. Neben einer großen Menge von Entwürfen und Skizzen sind vollendet: Eine Motette für Solostimmen, Chor und Orgel, Phantasiestücke für Klavier, Geige und Bratsche, eine Reihe von Orgelstücken, Klavierstücken und Liedern, eine Suite und ein Adagio für Violine und Klavier. Oeffentlich aufgeführt wurden die

Motette (in einem Prüfungsabend der Akademie), die Phantasiestücke, einige Lieder und — nach seinem Tode — Orgelkompositionen (Fantasie d moll, 2 Choralvorspiele) durch *Walter Fischer* in zweien seiner Orgelkonzerte in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. Auf den Wunsch des Verstorbenen wird von seinen Kompositionen nichts gedruckt werden.

— Dr. *Robert Staiger*, Vorsteher des Göttinger Collegium musicum, ist in Frankreich gefallen. Seine vor kurzem erschienene Habilitationsschrift behandelt „Benedikt von Watt" als Beitrag zur Kenntnis des bürgerlichen Meistergesanges um die Wende des 16. Jahrhunderts.

— Der unermüdlich fleißige *Wenzel Abert*, ehemaliger Kammermusiker in Stuttgart, dem die Leser unseres Blattes manche hübsche Arbeit verdanken, ist im Alter von 73 Jahren gestorben. Er war Bruder des ehemaligen Stuttgarter Hofkapellmeisters und hat sich durch tüchtige Leistungen auch als Lehrer um die Musikpflege in der schwäbischen Hauptstadt verdient gemacht.

— *Rafael Joseffy* ist am 25. Juni in New York gestorben. Der heutigen Generation ist sein Name fast unbekannt gewesen, und doch hat ihn einst die Welt zu den bedeutendsten aller Klavierspieler gezählt. Er wurde am 3. Juli 1853 zu Hunfalu bei Preßburg i. U. geboren, studierte in Leipzig unter Wenzel und Moscheles am Konservatorium und vollendete seine Ausbildung 1868 bei Karl Tausig. In den folgenden Jahren gehörte er zu dem Kreise junger Musiker, der sich um Liszt in Weimar gesammelt hatte. Berlin und Wien waren die Stätten seiner ersten Triumphe. 1879 trat er unter Damroschs Orchesterleitung in Amerika auf und begab sich später mit dem Thomas-Orchester auf Reisen, überall mit hoher Auszeichnung empfangen. Die amerikanische Kritik rühmte stets das sichere Stilgefühl und die Schönheit und Größe seines Vortrages. Von seinen Werken sind noch einige Klavierkompositionen und eine in englischer (1892) und deutscher (1902) Ausgabe erschienene „Meisterschule des Klavierspiels" bekannt. *W. N.*

— Die auch in Deutschland bekannten Brüder *Marcel* und *Henri Casadesus* sind gefallen. Marcel war Violoncellist und Henri Bratscher.

— *Ricardo Sonzogno*, der „Entdecker" Mascagnis und Leoncavallos, ist in Mailand gestorben.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— „Fräulein Dudelsack" von *Rud. Nelson*, eine neue Operette, gefiel im Frankfurter Neuen Theater. Eine in Amerika spielende Testamentsgeschichte. Die Musik soll einiges an wertvolleren Stücken enthalten.

— In *Dresden* wird das *Weiße-Hiller*sche Singspiel „Die Jagd" in einer neuen Bearbeitung von Dr. *Eckert*, dem Dramaturgen des Hoftheaters, und Hofkapellmeister Kutzschbach demnächst gegeben werden. Hillers (1728 bis 1804) Singspiele bilden den Anfang der deutschen Spieloper. Blieb die Tragödie des 18. Jahrhunderts den „hohen" Herrschaften vorbehalten, so stellte Hiller die Forderung auf, daß Leute aus dem Volke nur schlicht und einfach singen dürften. Ein Abkömmling Hillers ist z. B. Papageno. Noch etwas anderes erwuchs aus Hillers Kunst: das deutsche Lied in seiner herrlichsten Blüte. Goethe ist durch Hiller vielfach angeregt worden. „Die Jagd" wurde 1771 geschrieben und erfuhr 1830 schon einmal eine Bearbeitung durch Lortzing. Man darf dem Wiederbelebungsversuche des frischen Werkes mit Spannung entgegensehen. Der rechte Ort für derlei Aufführungen wären aber kleine Theaterräume. *W. N.*

— „*Modellzauber*", eine neue Operette von *Ernst Waldeck*, wurde zur Uraufführung für das Leipziger Kristallpalast-Theater erworben.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die *städtischen Orchester* in *Düsseldorf* und *Duisburg* sollen für die kommende Spielzeit zu einem einheitlichen Tonkörper verschmolzen werden. Die Maßnahme ist durch militärische Einberufungen notwendig geworden. Auch soll die Zahl der zu gebenden Opern und die der großen Orchesterkonzerte sowie der vom Städtischen Musikverein veranstalteten Konzerte eingeschränkt werden. Dazu sei eine weitere Bemerkung gemacht: Jedermann kennt die Schwierigkeiten (die übrigens längst vor dem Kriege bestanden), große Werke für gemischten Chor in genügender Besetzung der Männerstimmen herauszubringen. Möge doch in Städten, die diese Erscheinung unliebsam kennen gelernt haben, eine Verschmelzung einzelner Vereine eintreten! Gewiß, die Sache hat ihre Schwierigkeiten und sieht, da der eine oder andere Dirigent seine Stelle verlieren würde, auch unsozial aus. Aber zum Teil sind die Honorare für die Dirigenten so wie so kaum der Rede wert und außerdem sind viele Vereine doch auf fremde Hilfe angewiesen. Kapitalkräftige Vereine könnten den zu entlassenden Dirigenten auch eine Entschädigung zubilligen und Form und Bedingung der Entlassung so wählen, daß der Schaden für den betroffenen Teil kein allzu empfindlicher wäre. Auch die sonstigen Vermögensverhältnisse der Dirigenten wären bei einer praktischen Lösung der Frage zu erwägen und was dergleichen mehr ist. Vielleicht nimmt einer unserer Leser Veranlassung, sich zu der Angelegenheit zu äußern. Im Interesse der Kunst scheint mir das wünschenswert zu sein. *W. Nagel.*

— In München hat sich ein Verband *Süddeutscher Bühnenleiter* gebildet. An der Spitze stehen die Münchener und Stuttgarter Intendanten *von Frankenstein* und *zu Putlitz.*

— Der *Verein akademisch gebildeter Musiklehrer und -lehrerinnen in Essen* ist in eine *Ortsgruppe des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes* umgewandelt worden.

— Nachahmenswerte Einrichtungen sind in der *Schweiz* getroffen worden. Den Bemühungen der Tonkünstler-Gesellschaft ist die Begründung einer *Nationalausgabe* wertvoller Musikwerke zu verdanken und durch den Luzerner „*Cäcilienverein*" ist ein kirchliches Musikalienlager errichtet worden, das insbesondere ländlichen Kirchenchören bei der Auswahl passender Tonwerke dienen soll.

— *Geraldine Farrar*, die vortreffliche Sängerin, ist wegen eines begeisterten Trinkspruches auf Deutschland von der Chicagoer Plutokratie in Acht und Bann erklärt worden. An die Ideale der Schweinefleischmagnaten und Munitionslieferanten rührt eben niemand ungestraft.

— In *Frankfurt a. M.* hat sich ein neues Operetten-(Albert Schumann)Theater aufgetan. Da sage noch einer, daß die Kunst nicht mehr blühe... Aber ist's im Grunde genommen nicht etwas Ekelhaftes um diese Sorte von Unterhaltungsbedürfnis in unserer Zeit?

— Der 41. Jahresbericht der *Königl. Akademie der Tonkunst in München* widmet seinen gefallenen Schülern eine Ehrentafel und bringt neben den üblichen statistischen Nachrichten und Programmen Angaben über Veränderungen usw. im Lehrkörper, Stipendier, Prüfungen. Das neue Schuljahr beginnt am 16. Septembe. d. J.

— Die 1810 begründete *Städtische Musikschule zu Aschaffenburg* versendet ihren jüngsten Bericht. Er beklagt einige Opfer des Krieges. Ein Festakt galt der Einweihung der vom Kommerzienrat *Stadelmann* der Schule geschenkten Walkerschen Orgel. Der Kriegsfürsorge wurden namhafte Mittel zugeführt. Die Schule entwickelt sich in erfreulicher Weise.

— Das *Bruno-Heydrich-Konservatorium in Halle* gibt in seinem 13.—15. Jahresberichte fesselnde Aufschlüsse über das Leben in der Anstalt aus der Zeit von 1911—14. Direktor Heydrich, der verdienstvolle Leiter des Konservatoriums, ist 50 Jahre alt geworden. Eine Schulfeier brachte Werke des Jubilars zur Aufführung. Der Lehrplan hat einige Erweiterungen erfahren, auch sind einige neue Stiftungen zu erwähnen. Auch auf diese Anstalt ist der Krieg nicht ohne Einfluß geblieben.

— Die diesjährigen Schlußprüfungen am *Pariser Konservatorium* nahmen im Gegensatze zu den Vorjahren einen äußerst stillen Verlauf. *Gabriel Fauré* hatte sich veranlaßt gesehen, das lärmende Cliquen-Publikum von seinem Institute fernzuhalten. Nur die Kritik hatte Zutritt. Erwähnt sei, daß nach vielem Hin und Her das unsinnige „Vomblattspielen" — zur großen Freude der Bewerber! — abgeschafft wurde. *F. Lvn.*

* * *

Musikbeilage zu Heft 21. Die Elegie, die uns *Joseph Haas* in Stuttgart zum ersten Abdrucke überlassen hat, entstammt einem demnächst im Wunderhorn-Verlage erscheinenden Werke „Alte unnennbare Tage. Elegien für Klavier. Dem Andenken meines Freundes *Ludwig Schittler* gewidmet." Schittler ist für Deutschland den Heldentod gestorben. Das schöne Mörike-Wort ist vier in der Stimmung von einander abweichenden Elegien als gemeinsamer Titel beigegeben worden, deren jede einzelne ein Kunstwerk von dauerndem Werte darstellt. Haas hat jetzt, wie es scheint, seinen eigenen Stil gefunden. Nichts gemahnt mehr an den Reger-Schüler von einst, und fühlt sich der Hörer auch an manche Stimmungskreise aus der Zeit des letzten Brahms erinnert, so bewirken das nur übereinstimmende Züge der künstlerischen Anschauung beider Männer, nicht bewußte oder unbewußte „Aehnlichkeiten". Es ist keine Kunst für die Menge, aber die Besten werden gerne nach der Gabe des jungen Meisters greifen. — Das kleine, frische Lied *W. Drwenskis* will nicht mehr als eine Gelegenheitsarbeit sein und wird als solche ohne Zweifel gefallen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 24. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 5. August, des nächsten Heftes am 19. August.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Aus dem Felde gehen der Schriftleitung unausgesetzt Nachrichten über Musikaufführungen zu. Wir müssen es uns versagen, sie im einzelnen hier abzudrucken. Aber danken wollen wir allen, die in den furchtbaren Nöten dieses Krieges der Musik nicht vergessen, weil sie ihre tröstende und segnende Kraft an sich erfahren haben und sie ihren kämpfenden Brüdern nicht vorenthalten wollen. Auch das wird für alle Zeiten im glorreichen Buche der Geschichte des Weltkrieges verzeichnet stehen.

W. M. in E. Blaserna, Die Theorie des Schalles in Beziehung zur Musik. 1876. H. Starke, Physikalische Musiklehre. 1908 usw. Vergl. Sie H. Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft, wo die Literatur angegeben ist. Helmholtz usw. brauchen wir Ihnen nicht zu nennen. Mahillon, Les instruments à vent 1907. Vielleicht gibt Ihnen eine der behördlich unterstützten Instrumentenbauschulen, z. B. die in Markneukirchen (Sächs. Vogtland) am ehesten die gewünschte Auskunft. Für den 22. Juli kam Ihr Brief zu spät.

Prof. Dr. S. in F. Wir danken herzlichst für die freundliche Anerkennung. 1. Kr. ist seit längerer Zeit leidend, so daß man bereits von seiner Pensionierung spricht. 2. A.'s Werk gehört zu den wenigen wissenschaftlich begründeten Arbeiten über W. Jawohl, er ist Jude und genießt die Verehrung aller, die mit ihm je in Berührung kamen. 3. Das können wir leider nicht vermitteln.

P. B. in D. Auch ein Unterrichtskursus bei Frau Lenormand würde den Schriftleiter noch nicht in den Stand setzen, Ihre Frage zu beantworten. Daß der Tod viele Lücken gerissen hat, ist ja unzweifelhaft wahr. Ob aber die wirtschaftliche Lage nach dem Kriege einen solchen allgemeinen Aufschwung gestatten wird, ist doch sehr zweifelhaft. Talent, Fleiß und Ausdauer sind freilich unumgängliche Voraussetzungen für den künstlerischen Beruf, aber ohne jeden nennenswerten materiellen Hinterhalt sich auf das stürmische Meer der künstlerischen Arbeit zu wagen, ist gefährlich. Auch Schumann hat sich in der Beurteilung seines Kreises oft geirrt. Auf alle Fälle raten wir zu äußerster Vorsicht. Und dann: geben Sie dem Jungen eine für alle Wechselfälle des Lebens genügende Schulbildung. Ob Gymnasium oder Realgymnasium, das gilt heute fast gleich.

K. B. in C. 1. Ohne Lehrer können Sie die Louis-Thuillesche Harmonielehre nicht mit Erfolg durcharbeiten. Wollen Sie etwa Ihre Arbeiten selbst beurteilen? Das kann oft genug der nicht einmal, den man euphemistisch „Meister" nennt. 2. Der Verfasser wird Ihnen wohl selbst schon geschrieben haben.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. *Wilibald Nagel* in Stuttgart. — Druck u. Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*).

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 22

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Musik und Physiologie.

Von Dr. ARMIN KNAB (Rothenburg o. T.).

Wir wissen nicht, wie die Dinge wirklich sind, sondern nur, wie sie uns durch das Mittel unserer Sinne erscheinen. Unsere Menschennatur ist daher für uns das Maß aller Dinge. Wir nennen den Elefanten groß und die Ameise klein, weil sie es im Verhältnisse zum menschlichen Körper sind. Wir unterscheiden Gifte und Nahrungsmittel je nach der Einwirkung der Stoffe auf unseren Leib. Wenn wir schon die Natur nach unserem Maße beurteilen, so ist klar, daß die Schöpfungen der Menschen, die Werke der Kultur in jedem Sinne nach menschlichen Bedürfnissen gestaltet und dem Leibes- und Seelenleben des Menschen angepaßt sind. Leicht nachzuweisen bei dem Kleidungsstück, das den menschlichen Körper umschließt, schwieriger bei dem Gericht, das den Leib ernährt, ist dieser Zusammenhang zwischen Werk und Mensch scheinbar am schwersten aufzudecken bei den höchsten Aeußerungen des menschlichen Schaffenstriebes, den Werken der Kunst.

Ein Gedicht, ein Vers, ein Lied, sollten sie wie in ihrem Gedankeninhalte zum Geiste, so auch in ihrem Formleib eine Beziehung zum Körper des Menschen haben? Es ist in der Tat so. Die zeitlich verlaufenden, rhythmisch gegliederten Kunstwerke der Dichtung und Musik sind tief gegründet auf physiologischen Gesetzen. Das Maß der Rhythmen ist nichts anderes als die den Lebensstrom durch die Adern treibende rhythmische Zuckung des Herzens, der Puls. Im Puls haben wir das geheime Normalmaß für alle Rhythmen der Zeitkünste. Der regelmäßige Wechsel der Hebung und Senkung im Versmaße gründet sich darauf. Im ruhigen Tempo gelesen müssen die betonten Silben etwa einer in fünffüßigen Jamben abgefaßten Dichtung der Zahl nach den in der gleichen Zeit erfolgenden Pulsschlägen entsprechen. Der Vers ist durch das Bedürfnis der Atmung bedingt, die sich in langsamerem Wechsel vollzieht. Auf 16 bis 20 Atemzüge in der Minute treffen 60 bis 80 Pulsschläge. Der vierfüßige Vers entspricht daher genau der normalen Atemlänge, wie betonte Silbe und Puls zusammengehen.

Für das Reich der Musik erscheint diese geheime Beziehung von Rhythmus und Puls geradezu als Schlüssel für die verschiedene Wirkung der einzelnen Zeitmaße. 60 bis 80 Schläge macht das gesunde Herz normalerweise in der Minute, ein Tempo von 60 bis 80 Taktteilen in der Minute wirkt als natürliches Mittelmaß.

Bei lebhafter Bewegung und bei Aufregungen steigt der Puls bis zu 120, im Fieber bis zu 160 Schlägen. Dem entspricht die Wirkung lebhafterer Tempi in der Musik. Sie wirken aufgeregt, aufregend. Da die Musik in der Regel gesteigerte Empfindungen, Erregungszustände ausdrückt, so herrschen Tempi zwischen 80 und 120 Taktteilen vor. Noch schnellere Tonstücke drücken heftigste Aufregung, ekstatischen Taumel, fieberhafte Unruhe aus. Anderseits verlangsamt Meditation, tiefes Versonnensein den Herzschlag. Das Tempo des Adagio, Largo entspricht diesem Vorgang; die Stimmungen der Versunkenheit, der innerlichsten Empfindung drücken sich in langsamen Tonstücken aus.[1] Der Takt hat mit der Atemlänge eine gewisse Verwandtschaft. Je größer die Erregung, desto schneller geht der Atem, eilen die Takte vorüber.

Bekannter als Maß für musikalische Rhythmen ist der menschliche Schritt. In Marsch und Tanz fallen Schritt und Taktteil ganz zusammen. Andante heißt schrittweise.

Auch für die Ausdruckskraft der Tonhöhe bildet die Menschennatur das Maß. Die Stimme bildet den Ausgangspunkt für unser Urteil. Das Tongebiet der Menschenstimme liegt genau in der Mitte der dem Menschenohr vernehmlichen Tonskala. Je weiter nach oben oder unten sich die Töne von dem Bereich der Menschenstimme entfernen, desto mehr verlieren sie den Zusammenhang mit unserem Wesen und werden ungeeigneter, unsere Empfindungen auszudrücken. Die tiefsten Töne der uns vernehmbaren Skala mögen furchtbare und geheimnisvolle Naturlaute, die majestätische Ruhe der großen Natur oder das erregte Tosen der Elemente ausdrücken, die höchsten Töne mögen Stimmen der Kleinwelt, Verklärung, Vision, hellstes Licht vermitteln, die menschliche Region der Skala bleibt doch die Mittellage, die dem Umfange der Menschenstimme entspricht. Hier nur quellen Herztöne, klagt und jubelt die Menschenseele in ergreifender Melodie.

Auch die Wirkung der steigenden und fallenden Tonreihen entspricht den Gesetzen des organischen Lebens. Erregung bewirkt Beschleunigung der physiologischen

[1] Bei empfindlichen Hörern vermögen Musikstücke von lebhaftem Zeitmaß den Puls zu beschleunigen, langsame ihn herabzusetzen. Zu dem Landschaftsmaler A. Chr. Dies äußerte der greise Haydn: „Gewöhnlich verfolgen mich musikalische Ideen bis zur Marter, ich kann sie nicht los werden, sie stehen wie Mauern vor mir. Ist es ein Allegro, das mich verfolgt, dann schlägt mein Puls immer stärker, ich kann keinen Schlaf finden. Ist es ein Adagio, dann bemerke ich, daß der Puls langsam schlägt. Die Fantasie spielet mich, als wäre ich ein Klavier!"

Rhythmen, Entspannung ihre Verlangsamung. So wirkt die aufsteigende melodische Linie mit ihren wachsenden Schwingungszahlen aufregend, die absteigende beruhigend.

Auch die einzelnen Musikinstrumente verfolgen nicht nur, wie bekannt, das Ziel, die menschliche Stimme, die von jeher der Inbegriff der Musik war, nachzuahmen, sie erreichen diese Wirkung auch nur dadurch, daß sie den Bedingungen des menschlichen Körpers entsprechen, ja größtenteils ihm selbst oder einzelnen Organen bewußt oder unbewußt nachgebildet sind. Je ähnlicher ein Instrument dem Körperbau des Menschen, desto mehr nähert sich sein Klang der menschlichen Stimme, desto mehr greift sein Ton ans Herz. Die Streichinstrumente beweisen es. Der Geigenkörper entspricht dem Rumpf — die Wölbungen des Rückens und der Decke sind fast naturalistisch nachgebildet —, die Extremitäten sind als zur Tonerzeugung unwesentlich weggelassen bezw. nur durch starke Ausbuchtungen, die dem Geigenkörper die markante „Taille" verschaffen, angedeutet. Kopf und Hals sind zweckentsprechend umgestaltet. Der Geigenkörper kennt keine gerade Linie. Dieses Irrationale seiner Form verschafft ihm den obertonreichen, komplizierten, nuancenreichen Klang. Die Gitarre mit der flachen Decke steht schon tiefer. Unter den Geigeninstrumenten kommt dem Rauminhalt nach das Violoncello dem Menschenkörper am nächsten. Seine Klangwirkung ist infolgedessen fast unmittelbar sinnlich. Es singt wie eine schöne Männerstimme, zum Philosophieren ist es nicht zu brauchen. Man gibt sich seinen Tönen gedankenlos hin. Das Cello ist das erklärte Lieblingsinstrument des weiblichen Geschlechtes.

Die Blasinstrumente außer der Flöte sind dem Kehlkopf nachgebildet, Orgel und Harmonium haben sogar eine Lunge. Blatt und Mundstück der Holzbläser entsprechen etwa den Stimmbändern, deren Rolle bei den Blechinstrumenten die menschlichen Lippen übernehmen, Tonkörper und Schallöffnung entsprechen der Mundhöhle und dem Mund. Die Flöte mechanisiert das Lippenpfeifen. Selbst das Klavier und die Harfe haben, ihren Erfindern unbekannt, ein höchst merkwürdiges Vorbild in einem menschlichen Organ. Wie bei den genannten Instrumenten für jeden Ton der Tonleiter eigene Saiten vorhanden sind, so gibt es im menschlichen Ohr eine Unzahl von Nervenfasern, die den einzelnen Tönen entsprechen und durch die betreffenden Schwingungen in Erregung versetzt werden. Der Anschlagmechanismus des Klavieres ist eine Uebertragung des Armes und der Hand ins Mathematische.

Vom Physiologischen aufsteigend zum Reich der Seele sehen wir, wie der Inhalt der Musik den Gesetzen des Empfindungslebens entsprechen muß, um uns zu ergreifen. Die Symphonie mit ihrem Wechsel von schnelleren und langsameren Sätzen trägt den großen Gesetzen des physiologisch verankerten Seelenlebens aufs genaueste Rechnung. Daher die universale Wirkung. „Schön ist, was gefällt", sagt der Dichter, die Frage nicht lösend, sondern verschleiernd. Was gefällt uns denn? Alles, was mit der Natur, der menschlichen zuvorderst, in Einklang steht.

Die Erkenntnis dieser Zusammenhänge, hier nur knapp angedeutet und auf ein Spezialgebiet beschränkt, bedeutet einen Gewinn. Denn sie bringt uns das große Gesetz menschlichen Schaffens zum klaren Bewußtsein, daß die Natur im weitesten Sinne, die auch den Menschen umfaßt, Maßstab und Vorbild aller Kulturwerke ist, und daß jede Abschweifung von der Idee der Natur zu einem Mißergebnis führen muß.



G. Verdis Meinung über Deutschland.

Von ERNST STIER (Braunschweig).

Als bald nach Ausbruch des Weltbrandes auch einige von Haß umnebelte italienische Komponisten in den Protest der Franzosen gegen die „absichtliche" Zerstörung des Domes von Reims durch „die Barbaren" einstimmten, verschwanden ihre Opern rasch vom deutschen Spielplane; in dem Streben nach Abwechselung griffen dafür viele Bühnenvorstände zu Verdi, als der größten ausländischen Zugkraft. Im ersten Maiheft der „Musik" warnte ich vor dieser Bevorzugung, indem ich des Meisters Gesinnung durch folgenden Brief bewies, den er vor der Schlacht bei Sedan an seine Freundin, die Gräfin Clara Maffei, geschrieben hatte, annehmend, daß er niemals an die Oeffentlichkeit käme:

Sant' Agata, d. 30. August 1870.

Liebes Clärchen!

Das große Unglück Frankreichs geht mir ebenso wie Ihnen zu Herzen. Allerdings war und ist die Aufschneiderei, Unverschämtheit und Ueberhebung der Franzosen auch in ihrem Elend unerträglich, aber Frankreich gab der modernen Welt die Freiheit und Kultur; wenn es zugrunde geht, werden — darüber dürfen wir uns keineswegs täuschen — alle Errungenschaften mit ihm fallen. Mögen unsere Schriftsteller und Politiker die Erfahrung, Wissenschaft und sogar die Kunst (Gott verzeihe es ihnen!) dieser Sieger rühmen; wenn sie ein wenig schärfer hinblickten, würden sie gewahren, daß in den Adern der Deutschen immer noch das Blut der alten Goten fließt, daß sie von namenlosem Ehrgeiz, hartherzig, unduldsam sind, alles verachten, was nicht deutsch ist, ja, daß sie sich durch grenzenlose Raubgier auszeichnen. Es sind Menschen von Kopf, aber ohne Herz, es ist ein starkes, aber ungesittetes Geschlecht. Und dieser König, der neben Gott immer die Vorsehung im Munde führt, zerstört mit Hilfe derselben den schönsten Teil Europas! Er hält sich für einen Auserwählten, dazu bestimmt, die Sitten zu bessern und die Laster der modernen Welt zu strafen!!! Was für ein Typus eines Missionars!

Der alte Attila (ein ebensolcher Missionar) machte Halt vor der Majestät der Hauptstadt der alten Welt, dieser aber schickt sich an, diejenige der modernen Welt zu beschießen. Wenn Bismarck jetzt jedermann verkündet, Paris solle geschont werden, so fürchte ich mehr als je, daß es wenigstens teilweise zerstört wird. Weshalb? Ich kann es nicht sagen. Vielleicht weil es keine zweite so schöne Hauptstadt gibt, und es den Deutschen niemals gelingen würde, eine ähnliche zu bauen. Armes Paris, das ich vergangenen April noch so lebensfroh, schön und glänzend sah!

Und dann? Ich hätte eine großmütigere Politik vorgezogen, die wenigstens einen Teil der schuldigen Dankbarkeit abzahlte. Hunderttausend der Unserigen konnten möglicherweise Frankreich retten. Dieser Gleichgültigkeit, die uns einst Verachtung eintragen wird, hätte ich einen Frieden vorgezogen, den wir als Besiegte mit Frankreich unterzeichneten. In einem unvermeidlichen europäischen Kriege, der morgen noch nicht, später aber ganz sicher kommt, werden wir verschlungen. Ein Vorwand findet sich bald. Vielleicht Rom — das Mittelländische Meer — dann gibt es auch kein Adriatisches mehr, das sie ja schon als deutsches öffentlich bezeichneten.

Ihr ergebener

Giuseppe Verdi.

In der soeben erschienenen neuen Auflage des Buches „Il salotto della contessa Maffei" di Raffaello Barbiera (Milano, Treves editori) ist der Brief abgedruckt und durch meinen Hinweis auch bei uns bekannt geworden; denn nicht nur viele Musik-, sondern auch Tageszeitungen nahmen Stellung zu der Frage, ob man einen Tondichter pflegen dürfe, der an Deutschenhaß seine Nachkommen noch übertrumpfte. Heinr. Zöllner suchte ihn in der „Neuen Zeitschrift für Musik" zu entschuldigen, weil ihn viele deutsche Kritiker nur als Leierkastenmann behandelten; die „Vossische Zeitung" erklärte sich mit meiner Ansicht im allgemeinen einverstanden, warnte aber vor Engherzigkeit, weil wir uns durch Ausschließung der Werke selber schädigten. Niemand von uns wünscht die bornierte Einseitigkeit unserer Feinde, wir wollen die Fehler unserer Tugenden ablegen und nicht wie bisher mit Geringschätzung auf das sehen, „was nicht weit her ist," sondern nach ehrenvollem Frieden und dem vergessenen Zwiste der verstörten Völkerfamilie neben unserem Eigenbesitze auch die gemeinsamen Kulturwerte wie bisher zu allgemeinem Wohle pflegen.

Die „Tägliche Rundschau" und viele andere politische Zeitungen bekundeten durch Abdruck des Artikels ihre volle Zustimmung. Die Statistik wird später vielleicht beweisen, daß der Zweck erreicht wurde, denn der Name Verdi erschien seltener auf den Theaterzetteln und verschwand ganz, als

unsere südländischen Verbündeten zu den Feinden übergingen. Der Hieb war den Beteiligten mindestens unbequem. Das beweist Gaetano Cesari, der im gereizten, aber anständigen Tone eines spaltenlangen Artikels des „Secolo" vom 11. Juni seinen Landsmann von der Beschuldigung eines Heuchlers rein zu waschen sucht, indem er den eigentlichen Kernpunkt geschickt umgeht und den Charakter des Meisters als über jeden Zweifel erhaben hinstellt. Seiner Ansicht nach ist die Uebersetzung und Veröffentlichung des Briefes in Deutschland ein neuer Beweis germanischer Tücke, die jetzt die ganze Welt mit Feuer und Schwert erfüllt; sodann verneint der Anwalt meine Behauptung, daß Verdi Hans v. Bülow zu Dank verpflichtet gewesen wäre und druckt des letzteren Brief an ersteren vom 17. April 1892 ab, in dem unser Meister den italienischen wegen des früheren Unrechtes um Entschuldigung bittet. Eine solch sprunghaft wechselnde Ansicht, die Folge des ruhelosen Lebens und mangelnder stetiger Stimmung, zeigt sich auch im Urteile über Brahms und beweist für unseren Fall gar nichts; denn H. v. Bülow erwähnt nur „Aida", „Othello" und das Requiem, also die Werke, in denen sich Verdi mit seiner Nationalmusik vor Wagners Geist und dessen Ueberlegenheit gebeugt hatte. Außerdem schließt er seinen Brief: „Evviva Verdi! il Wagner dei nostri cari alleati!" Er sah in ihm also einen Freund und Verbündeten, keinen heimlichen Feind; die Kenntnis der wahren Gesinnung würde den schwungvollen Stil des echt deutschen Mannes, der Bismarck die „Eroika" neu widmete, jedenfalls etwas gedämpft haben, gibt doch sogar Marie v. Bülow in der Einleitung des dritten Bandes der „Briefe und Schriften" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896) zu, daß sich ihr Gemahl als S t r e i t e r leicht zu Ausdrücken und Wendungen verleiten ließ, die später als übertrieben empfunden wurden. Unsere 1870 erlangte Macht war dem Italiener verhaßt, von „welscher Treue" und Dankbarkeit machte er keine Ausnahme und wünschte schon damals den heimtückischen Ueberfall, der heute zur Tat und für ewige Zeiten gebrandmarkt wurde.

Zum Schlusse gibt mir G. Cesari ironisch den Rat, den moralischen Charakter R. Wagners, des deutschesten aller Tondichter, ins rechte Licht zu stellen und die Italiener von der Art Verdis in Ruhe zu lassen: „Ed ora un consiglio. Cerchi il signor Stier, se lo può, di ridare qualche sano atteggiamento di dignità alla figura morale del più nazionale dei compositori del suo paese: Riccardo Wagner, ma lasci in pace i compositori nostri del tipo di Verdi" etc. Auch dieser geschickte Seitenhieb ist ein Schlag ins Wasser, denn Wagner hatte wahrlich mehr Grund zur Bitterkeit gegen die Franzosen, als Verdi gegen uns; ich erinnere nur an die vom Pariser Jockeyklub veranlaßten schmachvollen Szenen gelegentlich der ersten „Tannhäuser"-Aufführung (13. März 1861), oder an die auf der Straße lange nach dem Kriege vor der beabsichtigten „Lohengrin"-Vorstellung. Dabei trat er niemals heimtückisch, sondern offen als Feind auf, begab sich auch nicht auf das politische Gebiet, sondern kämpfte mit den Waffen der Kunst, denn das Lustspiel in antiker Manier „Eine Kapitulation" geißelt mit köstlichem Witze die geistigen und politischen Führer Frankreichs, sowie ihre Lust an Oper und Operette während der Einnahme von Paris. Der Vergleich ist schlecht gewählt, unser Meister steht himmelhoch über dem verschlagenen, heimtückischen „italienischen Wagner".

Wir wollen, wie bemerkt, nicht in unversöhnlichen Gegensatz zu anderen Völkern treten, sondern uns bemühen, auch deren Eigenarten und Bestrebungen gründlich kennen zu lernen, weil die Machtstellung nicht bloß auf militärischer und wirtschaftlicher Stärke, sondern auch auf den Leistungen der Kunst und Wissenschaft beruht; wir wollen uns in die Werke der Romanen und Slawen vertiefen, aber die Schwächen derselben ebenso wie einst Lessing die „tragédie classique" bekämpfen. Nur Weltgrößen, die strengem Urteile standhalten, sollen auf unseren Bühnen gepflegt werden; ob freilich Verdis glühende Leidenschaft nach der peinlich wirkenden Enthüllung seiner politischen Gesinnung besonders unserem hochverehrten Kaiser Wilhelm I. gegenüber den alten Platz behauptet, ist mir um so zweifelhafter, als ihr vielfach die sittlich reinigende Kraft fehlt. Die Musik regt mehr wie jede andere Kunst oder die Wissenschaft zum Ausgleiche an, sie bahnt die Wege zur Verständigung zwischen den Nationen wieder an; aber die durch den neu belebten vaterländischen Hauch bewirkte Umwertung und Umgestaltung einzelner Gebiete macht künftig die unwürdige Bevorzugung mittelmäßigen fremden Gutes unmöglich. Der deutsche Gedanke wird vielleicht als Weltmacht Ziel und Richtung bestimmen, Em. Geibels prophetisches Wort bestätigend:

„Und es mag am deutschen Wesen
Einmal noch die Welt genesen."

Nach den Freiheitskriegen offenbarten vor hundert Jahren Geisteshelden und Dichterfürsten der Menschheit das Ideal höchster Geisteskultur, unsere tapferen Krieger kämpfen und siegen für das Beste, was in den Nationen Göttliches wirkt. Das deutsche Volk steht vielleicht an dem wichtigsten Wendepunkte seiner Geschichte, es erfüllt die Mahnung des modernen Dichterwortes:

„Dir ward der Völker Kronschatz anvertraut,
Du bist der Held, der neue Tempel baut,
Von deinem Hauche auferglüht der Gral,
Und Frühlingssonne sprüht von deinem Stahl!"

Portugiesische Folklore.

Von LOUISE EY (Hamburg).

Quadras und Fados.

(Schluß.)

Ganz heimlich träumen und raunen schon die eigenen Gedanken von völliger Hingabe:

Mein Schätzchen will ich lieben,
Die Welt red', was sie will . . .
Die Lieb' läßt sich nicht raten,
Hält nur dem Liebsten still!

Mein Herz, das ist ein Uhrwerk,
Das Pendel ist mein Seelen,
Die, wenn mein Liebster ferne ist,
Stund' und Minuten zählen.

Schäkernd jedoch wehrt sie noch seinem Necken, seinem Drängen:

Wirf gefälligst nicht mit Steinen,
Während ich beim Tellerwaschen!
Küsse wirf mir zu statt dessen,
Will getreulich sie erhaschen!

Ziehst du wohl gleich deinen Fuß mir vom Rocke?
Sage von weitem mir dein Begehr!
Du, als ein Bursche hast nichts zu verlieren,
Aber beim Weib ist zerbrechlich die Ehr'!

Die Welt, die böse Welt macht ihr Bedenken:

Aus freien Stücken möcht' ich mich,
Dein Lieb zu sein, entschließen . . .
Doch will ich nicht, daß außer uns
Das auch noch andre wissen!

Nach einem Zwist und längerer Trennung bittet er:

Laß uns, Liebste, Frieden schließen,
Wie wir taten dazumal . . .
Wer da liebt, verzeihet immer,
Ein, auch zwei, ein drittes Mal!

Sie aber ist noch erzürnt und wehrt schmerzlich ab:

Will mit dir nicht Frieden schließen,
Wie wir taten dazumal!
Wer da liebt, der tut nicht wehe,
Wär's auch nur ein einzig Mal!

Doch, wie einst um ihre Liebe, wirbt er jetzt um ihre Verzeihung:

Kehre, Geliebte, mir wieder!
Kehre zurück mir aufs neue!
Zurück zu treuer Liebe,
Zurück zu liebender Treue!

Ein grünes Schilfrohr werfe ich
Zum Spiel der blauen Welle . . .
Wenn ich dich nicht versöhnen kann,
So bleib' ich Junggeselle!

Aber die Täuschung und die darum vergossenen Tränen sind nicht so bald vergessen zu machen:

Du sagest mir, du liebest mich,
Bet'st mich im Herzen an . . .
Doch wer da liebt, der kränket nicht:
Du hast mir weh getan!

Du sagst, du liebst mich glühend,
Doch zieh ich in Betracht:
„Ich lieb' dich!" mit dem Munde
Ist das gar leicht gesagt!

Du sagst, du liebst mich töricht,
Du liebest mich allein . . .
Die Welt ist, ach! voll Truges:
Wer steht mir dafür ein?

Diese halbe Frage, auf die ihr Herz die Antwort geben wird, läßt vermuten, daß dem reuig Zurückkehrenden eine Versöhnung leichter gelingen wird bei der Weinenden als bei der Lachenden:

Ich sah, o Herzliebchen, dich weinen,
Als ich Lebewohl dir gesagt;
Und weil du mit Schmerzen mich liebtest,
Hab scheidend ich herzfroh gelacht.

Und wie ich zurück nun gekommen,
So hör' ich: „Sie liebt dich nicht mehr!"
Ich sehe dich lachen ... da wend' ich
Mich weinend und seufze schwer.

Nicht alle nehmen indessen eine unerwiderte oder verratene Liebe tragisch, sondern setzen sich auch mit Spott oder Selbstironie über ein solches Schicksal hinweg:

Ich stieg auf den Kirchenaltar,
Entzündete drauf die Kerzen:
Es wäre wohl töricht, zu sterben
An liebegebrochenem Herzen!

Ich hatte mich in den Wind verliebt,
Und hatte sehr übel getan:
Der Wind ist ein Windbeutel,
Der niemand lieben kann.

Du tauschtest mich für 'ne andre
Und tatest daran sehr wohl ...
Nur mußt du nicht erwarten,
Daß ich dir treu bleiben soll!

Die Fluten steigen und fallen,
Der Strand bleibt unbedeckt ...
So nimmt man ein anderes Liebchen,
Wenn uns das eine geneckt.

Die Erle geht an mit der Wurzel,
Die Weide mit dem Reis ...
Rühm' nicht, du hätt'st mich verlassen:
Ich machte dir längst was weiß!

Ich liebte dich einst, ich lieb dich nicht mehr:
Alles vergeht in der Welt ...
Ich hab' dich in meinem Herzen
Einstweilen in den Winkel gestellt.

Ich habe einstens dich geliebt,
Davon blieb keine Spur —
Blick' ich noch manchmal nach dir hin,
So ist's Gewohnheit nur!

Mit der Sonne hab' ich dir Briefe geschickt
Und Grüße durch die Sterne ...
Ich tat genug, — so wünsch' ich dir
Vergnügen in der Ferne!

Wie die angeführten Beispiele zeigen, behandeln die Quadras zumeist das urewige, unerschöpfliche Thema der Liebe in allen ihren Phasen und Nuancen. Sie sind naturgemäß meist lyrischer Natur, können daneben aber auch wohl satirisch, ja epigrammatisch sein. Hier einige Proben:

Ich schulde dir nicht eines Pfennigs Wert,
Und du auch bist mir schuldig nichts geblieben:
Wenn du von mir gelernet, treu zu lieben,
Hast du dafür vergessen mich gelehrt!

Ich ging nach Coimbra ... ich sahe sie ...
Ich folgt' ihr, ich schaute ... sie schaute, ach!
Nicht kam ich, sah und siegte, nein:
Ich kam und sah und ... unterlag!

Es war ohne Zweifel dein Vater
Ein Zuckerbäcker:
Drum machte er dir die Lippen
So süß und lecker!

Eifersucht und Wellen
Sind verschieden kaum:
Beide türmen Berge
Und sind nichts als Schaum.

Es können Todesqualen
Wohl einen Stein erweichen,
Jedoch mit Liebesschmerzen
Sind sie nicht zu vergleichen.

Der Teufel selbst die Liebe ist,
Dämonen sind die Weiben:
Drum seht so viele Mannen ihr
Dem Teufel sich verschreiben.

Ihren eigentlichen Rahmen erhalten die Quadras erst durch den „Fado", die eigentümliche, melancholisch-monotone Weise, in der sie zur Gitarren- oder Mandolinenbegleitung gesungen werden. Der Typus dieser Weise ist dieser: Ein Aufgesang von vier oder acht Zweivierteltakten, dem ein Abgesang von gleichen Dimensionen folgt, worauf das Ganze wiederholt wird. Die Melodie bewegt sich in den denkbar einfachsten Intervallen und Modulationen, wie auch zur Begleitung gewöhnlich zwei (Dreiklang- und Dominant-Septimen-Akkord), höchstens drei Akkorde verwandt werden, die harfenartig auf den sechssaitigen Instrumenten gerissen werden.

Der Fado bewegt sich fast ausschließlich in Mollharmonien und ist so charakteristisch, daß, wer ihn einmal gehört, ihn nie mit einer andern Weise verwechseln wird, trotzdem unter den Fados selbst die größte Mannigfaltigkeit herrscht. Viele Orte haben ihren eigenen Lokalfado, der, sei es durch Geburts-, sei es durch Ehrenbürgerrecht, auf den Namen des betreffenden Ortes getauft ist. So gibt es einen Fado von Lissabon, von Nazareth, von Coimbra, von Cascaes u. a. m.

Was die Improvisation von Wort und Melodie betrifft, so scheint dafür, außer Kirchweih und Jahrmarkt, Fluß oder See besonders inspirierend zu wirken. Auf meinen häufigen Kahnfahrten den Douro hinauf habe ich stets mein Taschenbuch mit den Improvisationen der Ruderer bereichert.

Brannte die glühende Sonne auf das glitzernde Wasser und die weiße, über dem Boot ausgespannte „Tolda" und ließ mich in eine Art wachen Träumens versinken, so sangen die kraftvoll rudernden Bootsleute (gewöhnlich ein Mann und eine Frau, oder zwei Frauen, ja auch eine Frau allein lenkt kühn den Kahn meilenweit) mächtig und meist in schrillen Fisteltönen gegen die Hitze an, und das um so kräftiger, wenn wir an dem auf halbem Wege liegenden Weinlager von Souza angelegt hatten, wo sie eine Kanne grünen Weins wie Wasser in den trockenen Schlund gossen.

Blähte ein günstiger Wind das Segel und spielte mit dem schwarz-weiß-roten Wimpel, den sie der deutschen Insassin zu Ehren aufgezogen, und trocknete ihnen die Schweißperlen auf der Stirn, so zogen sie wohl vollends die Ruder ein und gaben ihrer Fröhlichkeit in melancholischen Liedern Ausdruck. Zu einem Wettgesang wurden diese, wenn ein anderes Boot nahe genug vorbeifuhr, daß ein Anruf verstanden werden konnte. Scherzhafte, neckische Rede und Gegenrede, halb Rezitativ, halb Fado, klang dann hin und zurück, wozu die Ruderschläge den Takt und das Rauschen und Murmeln des Flusses den Unterton und die Begleitung bildeten.

Einen unvergeßlichen Eindruck machte mir der erste Fado, den ich singen hörte. Es war an einem Weihnachtsabend, wo ich, von Oporto aus, den Fluß hinauf in die Berge fuhr. Die Nacht überraschte mich, ehe ich noch den Ort erreichte, von wo mich ein Eselein oder ein Ochsenkarren landeinwärts oder vielmehr bergaufwärts zu der Grube Ribeiro da Serra bringen würde, wo ich im Kreise deutscher Freunde den sonst in Portugal unbekannten Weihnachtsbaum brennen sehen sollte. Der Tag war warm gewesen und meine beiden Bootsfrauen schweigsam, da ich, der Landessprache noch wenig mächtig, nicht verstand, sie redselig zu machen. Als die Sonne hinter den Bergen verschwand, machte sich eine empfindliche Kühle geltend. Ich hüllte mich in eine Decke und streckte mich auf dem Boden des Kahns aus, dessen rhythmisch schaukelnde Bewegung mich in Träume und endlich in Schlummer wiegte. Aus meinem Halbschlaf weckte mich ganz leises Singen, wie heimliches fernes Raunen, das zage und doch dringlich, wie beschwörend, in melancholisch klagenden Molltönen über dem Wasser schwebte und in der Ferne erstarb. ... Ueber mir ein zauberhafter Sternenhimmel, unter mir der schaukelnde Kahn auf silberglitzerndem Wasser ... zu beiden Seiten die dunkeln Silhouetten der hohen Felsenufer, wo sich das Wasser mit leisem Klatschen brach ... eine stimmungsvolle Begleitung zu den geisterhaften Tönen, mit denen die beiden Frauen — bleich und statuenhaft im Sternenschein — die Wassergeister beschworen.

Balladen und epische Gesänge Adolf Jensens.

Von MAX KRETSCHMAR (Dessau).

Meine letzte und großartigste Sängerfahrt (schreibt Jensen an Kuczynsky) hat mich aus der Welt herausgeführt über wilde Heide und kahlen Fels; die Schar hinter mir wurde immer kleiner und als ich auf der schwindelnden Höhe stand, war niemand bei mir. Aber ich schaute unmittelbar in den blauen Himmel und die unermeßliche Ferne, die wirklich echten Sonnenstrahlen drangen mir warm ins Herz. Aber nach dem, was ich oben sah, gelüstet mich's nicht wieder herabzusteigen. — Mit diesen Worten meint

Jensen, daß, nachdem er sich einmal mit epischen und dramatischen Stoffen beschäftigt habe, das Gebiet der Lyrik für ihn abgeschlossen sei. Und so war es. Als er anfing zu leiden und von körperlichen Schmerzen oft schwer heimgesucht wurde, komponierte er mit Vorliebe Balladen und Romanzen. In der Art, wie er diese Stoffe behandelt, weicht er von andern wesentlich ab. Er überträgt Wagnersche Prinzipien auf kleinere Kunstformen, dabei verfährt er völlig eigenartig, d. h. er wendet die Wagnersche Art — das Leitmotiv — nicht direkt, sondern mehr indirekt an, indem er seine Hauptmotive oft umgestaltet oder weiterentwickelt.[1] Immer sind diese Motive sehr elastisch und daher außerordentlich entwicklungsfähig. Bei Wagner tritt das Leitmotiv oft, oder ganz konsequent direkt auf, bei Jensen schimmert es nur durch. Diese Balladen bezeichnen zum Teil den Höhepunkt Jensenschen Schaffens sowohl in den rein epischen Stoffen als in den Werken lyrisch-dramatischen Inhaltes. Im Verhältnis zu den vielen vertonten deutschen Liedern rein lyrischen Inhalts ist das Gebiet der Balladenkompositionen ein äußerst geringes.

Als eigentlicher Balladenkomponist kommt nur Löwe in Frage. Vereinzelte vorzügliche Balladen haben Schumann und Wallnöfer komponiert, auch einige Arbeiten v. Keudells wären hier zu nennen. Die Balladen von Plüddemann haben die Anerkennung, die sie zum großen Teil verdienen, nicht gefunden. Ebenso ist es August Bungert mit seinem op. 50 ergangen. (Rumänische Balladen, Rhapsodien, Gesänge und Lieder nach Helene Vacaresco, deutsch von Carmen Sylva.) Und die Balladen Adolf Jensens? Ich wüßte nicht eine, die jemals öffentlich gesungen worden wäre. Und gerade dieser Zyklus lag dem Komponisten sehr am Herzen und verdient besondere Beachtung. Wie Jensen bei der Gestaltung einer Ballade verfuhr, ist eingangs gesagt worden, er unterscheidet sich darin wesentlich von Löwe. Gemeinsam ist beiden die absolute Sicherheit des Erfassens der Grundstimmung der poetischen Vorlage. Kontrapunktische Künste, die Löwe oft liebt und welche bei ihm oft zu Künsteleien ausarten, finden sich bei Jensen kaum. Sowohl der Klaviersatz als die Harmonien erscheinen bei Löwe oft dürftig, während bei Jensen der Klaviersatz im Vereine mit dem harmonischen Reichtume sich oft bis zum strahlenden Orchesterglanz entwickelt. Um nun zu den Stücken zu kommen, welche ich ganz besonders hervorheben möchte, nenne ich zuerst aus den Balladen Allan Cunninghams: op. 51 No. 2 „Der Geächtete" und No. 4 „Carlisle Thor". Erstere stellt eine dramatische Szene von äußerster Lebendigkeit dar: Mit voller Leidenschaft einsetzend, diese in der Mitte bis zum Fanatismus steigernd: „Und ob ihr ganz Schottland zum Erbe mir brächtet, mehr gilt mir ein Lächeln des Manns, den ihr ächtet", nur bis zum Schlusse wieder in großartigster Leidenschaft ausströmend. Als eigentliche Ballade wäre No. 4: „Carlisle Thor" zu bezeichnen: „Weiß war die Ros' an seinem Hut". Einen Meistersang aus einem Guß stellt diese Ballade in ihrer leitmotivischen Behandlung dar. Von besonders dramatischer Wucht und realistischer Anschaulichkeit ist die Stelle: „Zwei Tropfen Blut stehn mir im Haar, ein Tropfen zwischen meinen Brüsten."

Wenn in den genannten Schöpfungen die Lokalfarbe ohne weiteres richtig getroffen ist, so erreicht dies seinen Höhepunkt in Bertrams Grabgesang" op. 52 No. 4. Nur Talente ersten Ranges vermögen es, eine derartige Stimmungsmalerei zu schaffen. Dazu gehören innere Fähigkeiten undefinierbarer Natur. Ein einziges hierherzuziehendes Beispiel aus der modernen Literatur ist mir bekannt: Das Melodram „Enoch Arden" (Tennyson), Musik von Richard Strauß. Der erste Schauplatz der Handlung: die Schilderung des Stranddorfes mit der verfallenen Kirche und der Düne ist in 10 Takten wie durch 10 Pinselstriche mit der unfehlbaren Sicherheit der Genies hergestellt. —

Den wirklichen Balladen wäre als letzte „Die Schwestern" beizuzählen. (No. 1 aus den 6 Gesängen von Alfred Tennyson und Felicia Hemans op. 53) Die Tragik dieses Stoffes ist furchtbar. Die eine Schwester erkennt es als notwendige Pflicht, die Schmach der andern, Verführten — und deshalb in den Tod gegangenen an dem Verführer zu rächen. So erhebt sich das Verbrechen zu tragischer Größe, da der Mord als logische, unerbittliche Folge erscheint.

Den balladenhaften Stoffen anzureihen wäre noch op. 52 No. 3, „Das Mädchen von Isla". Die Situationsmalerei dieser Dichtung ist von anschaulichster Realität; an die überfließende Melodik Carl Maria v. Webers erinnern die schönen Kantilenen zu den Worten: „Mädchen, es sucht sein Heimatland" — und gegen den Schluß hin — die Coda vorbereitend: „Sei noch so hart, sei noch so kalt, doch Mädchen reich' ich dir die Hand."

Sowohl die Balladen als die lyrischen Stücke der „englischen Gesänge" stellen eine unendlich feine Auswahl englisch-irisch-schottischer Dichtkunst dar. Wenn ich von den rein lyrischen Stimmungsbildern dieser Gesänge noch einige erwähne, so geschieht dies, weil jene von den früheren lyrischen Kompositionen wesentlich abweichen und daher unter den Gesangskompositionen Jensens eine besondere Stellung beanspruchen.

Ich beschränke mich auf drei, welche ich für die bedeutendsten halte. Zuerst aus op. 53 Nr. 3 „Claribel". „Wo Claribel gestorben, da rauschen Winde nie, die Blätter flüstern kaum." — Ein eigenartiger, seltsamer Gesang: Das Sterben des Claribel ist in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllt, dort, wo er gestorben ist, in tiefster Waldeinsamkeit, scheint ein geheimes Seufzen die ganze Natur zu durchzittern: hier singt der Eichenbaum eine alte Melodie, voll von tiefsten Weh's ist sie — wie Claribel gestorben. —

Dann op. 50 No. 1: Licht sei dein Traum (Th. Moore) und op. 53 No. 6: „Eil' in des Waldes Ruh, suche den Hügel du, wo schwer von süßem Tau die Veilchen liegen". Diese musikalischen Resignationen nehmen nicht nur in Jensens Lyrik, sondern in der musikalischen Lyrik überhaupt einen besonderen Platz ein, ähnlich wie die fünf Gedichte Rich. Wagners.

Als Jensen das letztgenannte „Eil in des Waldes Ruh" komponierte, war er ein todkranker Mann, seine eigene Seele spricht aus dem Gedicht, aus dem Fieberschauern der Sterbenden. Aber die schweren, tiefen Seufzer werden in der Musik zu Wohllauten, zu sehnsüchtigem Sehnen nach Schönheit, wovon das ganze künstlerische Leben des Mannes erfüllt war.

Mit Ausnahme der Ballade: „Die Schwestern" sind alle andern Stücke nur für hohe Tonlage erschienen. Als vor einigen Jahren die Kompositionen Jensens frei wurden, hat eine ganze Anzahl von Verlegern Balladen-Sammlungen hergestellt. In ihrer keiner sind die wertvollsten Balladen enthalten, außerdem sind alle nur in der hohen Tonlage gedruckt. Eine Anfrage meinerseits bei einer ganzen Anzahl dieser Verleger wegen Herstellung eines Balladen-Albums von Jensen für tiefere Stimmlage wurde mit den üblichen höflichen Phrasen — abgelehnt.

Vor einer Reihe von Jahren schon schrieb mir Frau Jensen: Die Gemeinde der stillen, aber wahrhaften Verehrer meines Gatten ist eine treu ergebene — aber kleine. Ich bezweifle sehr, daß künftig darin eine Aenderung eintreten wird. Denn zu der Gleichgültigkeit der Verleger kommt der Schlendrian der wenigen Balladen-Sänger von Profession. Und diese singen mit unvergleichlicher Konsequenz die so sehr beliebten Sachen des seligen Löwe: „Tom der Reimer", „Der Nöck", „Der stille Beter" und „Herr Heinrich sitzt am Vogelherd". So ist man seines Erfolges beim Publikum sicher. Und das ist für so viele die Hauptsache.

[1] *Zusatz der Schriftleitung.* Hat denn Wagner selbst das nicht auch getan? Worauf beruht denn seine „psychologische" Motivverwendung?

Denksprüche auf deutsche Tondichter.

Worte heiliger Verehrung für unsere Meister, dargebracht von MAX REINHOLD (Hannover).

Schubert.

Götterjüngling, Erdendulder,
Liebling in der Muse Gunst!
Wie der Quell erquickt den Wandrer,
Labt uns Deiner Lieder Kunst!
Blum'ge Au in Frühlingssonne,
Nachtigallen Sehnsuchtssang,
Bächleinrauschen, Lenzeswonne
Tönt aus Deiner Saiten Klang!



Weber.

Heil'gen Freiheitskampfes Sänger,
Edelsinn'ger Musensohn!
Alle Klänge Deiner Seele
Waren deutsch in Wort und Ton!
Ewig wirst im Volk Du leben,
Dessen Herz Dein Lied gewann:
Klingend wie des Waldes Weben,
Trauter Heimat Zauberbann!

Schumann.

Dichterherz und Denkerseele,
Sinniger Musikpoet!
Kämpfer, Künder der Romantik,
Hehrer, heil'ger Brahms-Prophet!
Sinnvoll irrend, traumversunken,
Einem Meteore gleich,
Losch Dein Geist: doch seine Funken
Leuchten fort im Musenreich!



Gluck.

Klassisch hoher Reformator!
Schöpfer eines neuen Stils
Durch die Wahrheit in dem Ausdruck
Echten Pathos und Gefühls!
Streitend gegen hohler Geister
Eitlen Plunder, welschen Dunst,
Siegtest Du als deutscher Meister
Der musikdramat'schen Kunst!



Händel.

Edelstolzer Imperator
Durch der Muse heil'ge Macht!
Meister in der Wucht des Klanges
Und der Massenchöre Pracht!
Schöpfer weihevollen Sanges,
Der in Kirchen aufwärts strebt,
Ewig blüh'nder Melodien,
Von des Himmels Hauch belebt!



Haydn.

Liebenswürdig heitrer Künstler!
Wahrhaft frommer, güt'ger Mann,
Der durch seines Schaffens Blüte
Deutscher Kunst Weltruhm gewann!
Schlicht, aus kindlichem Gemüte,
Doch mit echter Würde Kraft,
Kündet des Orchesters Sprache
Symphonien-Meisterschaft!

Etwas von der Tarantella.

Der Kuriositäten-Raum der Musikgeschichte ist mit zahlreichen Seltsamkeiten angefüllt. Einige davon hat die fortgeschrittene wissenschaftliche Erkenntnis endgültig eingesargt und nur dem, der sich in alten Werken umtut, begegnen sie noch hin und wieder. Dahin gehören z. B. allerlei tiefsinnige und mit Ernst unternommene Untersuchungen, die der Jesuiten-Pater *Athanasius Kircher* aus Geisa bei Fulda (1602—80) anstellte, der Professor der Naturwissenschaften an der Universität Würzburg war und den Greueln des Dreißigjährigen Krieges nach Rom entfloh, wo er starb. Kircher hat über Musik und besonders über Akustik hauptsächlich in zwei großen Werken gehandelt, die unter dem Titel „Musurgia universalis" 1650 und „Phonurgia nova" 1673 herauskamen und zum Teil auch ins Deutsche übertragen wurden. Wissenschaftliche Gründlichkeit, gelehrtes Verstehen und schier unglaubliche Abhängigkeit vom Aberglauben seiner Zeit und der durch die Jahrhunderte hindurch geschleppten Ueberlieferung durchdringen sich in diesen Arbeiten mit einem uns seltsam und komisch anmutenden Eifer. Beide Werke sind jedoch immerhin als eine noch nicht genügend ausgeschöpfte Fundgrube für die Wissenschaft zu bezeichnen.

Zu den nicht erst in der Gegenwart erledigten Problemen der Vergangenheit gehört die von Kircher im dritten Kapitel der Phonurgia behandelte Frage „ob eine, in ein Rohr oder Canal wohleingefangene und verschlossene Stimm oder Thon, eine Zeitlang darin aufbehalten werden könne und verbleibe?" (Wir zitieren die deutsche Ausgabe der Phonurgia, die 1684 unter dem Titel „Neue Hall- vnd Thon-Kunst durch Agatho Cario-Nördlingen Gedruckt bey Friderich Schultes. In Verlegung Arnold Heylen, Buchhändlers in Elwangen — herauskam.) Zu den Fragen, die aber gerade in der Gegenwart wieder eine große Bedeutung gewonnen haben, gehört eine, die schon im alten Testament eine Rolle spielte, die nach der Möglichkeit der Heilung seelisch oder körperlich Erkrankter durch Musik. Sie hat kaum jemals in irgend einem Jahrhundert geruht; der schriftstellernde Mönch des Mittelalters, der Theoretiker vergangener Zeiten bis hinunter zum Zeitungsschreiber der Gegenwart — alle haben sie in irgend einer Form einmal aufgegriffen.

Sie ihrem ganzen Umfange nach hier zu behandeln, liegt nicht in unserer Absicht. Wir wollen nur sehen, was Kircher uns über die Tarantella und ihr Wesen zu erzählen weiß und eine erste Form dieses Heilzwecken dienenden Tanzes in einer alten Fassung und in ihrer Uebertragung geben. Die nebenstehende Abbildung erklärt sich selbst.

Kircher kannte die Stellung der Kabbalisten zu der Frage der Musik-Heilung; diese schrieben sie den sogenannten Sephirotischen Röhren zu, durch welche die göttliche Kraft den Menschen zufließt (vergleiche Kircher, Oedipus Aegyptiacus); die Platoniker sahen die Ursache der möglichen Kranken-Heilung durch Musik in der Harmonie der Weltseele; die Alchymisten in astrologischen Gründen. Kircher selbst schaltet alles metaphysische Wunderwerk aus, soweit nicht eine direkte Einwirkung göttlicher Gnade vorliege oder der Teufel, etwa durch die Vermittelung der Rosenkreuz-Brüder, sein Wesen treibe.

„Drittens ist die natürliche Music-cur, worvon theils bereits gemeldet worden / theils noch fernere Meldung solle geschehen. Wie wir dann auch allein von dieser Krafft und Würckung an diesem Orth zu handlen uns vorgenommen haben.

Zum dritten setz ich / daß unser gantzer Leib durch-wehend oder durchlufftet seye / und daß die Spaan- und Sehn-Ader / wie auch die so genannte Fleisch-Mäuse oder Musculi, von dem äusserlichen Thon oder Hall / eben die impression und Fühlung haben / welche die auff leichtem und resonirendem Holtz auffgespannte Saitten empfinden. Gleichwie nun diese nicht allein durch den äusserlichen proportionirten Lufft-Thon und Hall / sondern auch den innerlichen beweget werden / also werden auch die Spaan-adern und Musculi durch den eingepflantzten Geist / Wind oder Lufft / so dieser bewegenden Krafft gleichsam Anführer ist / getriben und beweget; Wann dann die Seel solch proportionirte und vergleichende Art empfindet / so müssen nothwendig so mancherley Aenderungen der Freude / Traurigkeit und dergleichen / folgen.

Vierdtens setz ich / daß nicht alle Kranckheiten / sondern allein die von der schwartzen und gelben Gall entstehen / durch solche Music-cur können geheylet werden. Dann das hitzige Fieber / Schlag-flüß / fallende Kranckheit / Podagra, Zipperle / und andere dergleichen schwere Kranckheiten / also auch / wo ein Leibs- und Lebens-glied verderbet ist / auff solche Weise heylen / halt ich für unmöglich.

Fünfftens setz ich / daß der Musicant die Natur und complexion dessen / den er curiren will / nothwendig wol und gantz eigentlich wissen muß. Wie man dann auch den Orth / Zeit / Gelegenheit / und andere Umstände / als ohne welche man zu dem begehrten Zihl nicht kommen kan / wol in acht muß nemmen."

Kircher erzählt sodann die von nur wenigen Theoretikern übergangene Geschichte der Heilung des Königs Saul durch David, berichtet von einem dänischen Herrscher, der durch die Kraft der Musik in Wut und Unsinnigkeit gestürzt wurde, von einem neunjährigen Mädchen, das in Rom wunderbare und unerklärliche Proben musikalischen Könnens ablegte und wendet sich im 9. Kapitel zur Heilung der durch die Apulischen Giftspinnen, die „Tarantulen" gebissenen Menschen.

„Dieweiln die Saitten / wie in vorgehendem gemeldet worden / grosse Krafft und Würckung haben nach ihrer Bewegung / auch die Lufft auf solche Arth zu bewegen / und durch solche proportionirte und gleichmässige wohl-lautende Thon-Mischung / eine dem Gemüht und Ohren lieblich-fallende harmoni zu erwecken; so geschiehet es / daß durch solch-wohl-klingenden Saitten-Thon / auß mancherley und proportionirter Saitten-Bewegung / auch die Lufft also beweget wird; die durch imprimirte Thon-Bewegung gleich bewegte Lufft aber / so in den Leib dringet / durch die Verstands- und Empfindungs-Krafft / mit einer lieblichen Bewegung beschäfftiget / die Lebens-Geister gleicher Weise beweget; solche dünn-gemachte und außeinander getriebene Lebens-Geister aber / die Fleisch-Mäuse und Lufft-Adern / wie auch die innerste Fäserlin / Netz und Häutlein / als / worinn die

Lebens-Geister sich am meisten aufhalten / auch gar angenehm afficiret und berühret; solche Fäserlen / Häutlen und musculi, oder Fleisch-Mäuslen / so das verborgene Gifft führen und in sich halten / auch innerlich die scharffe Feüchtig-



Tarantella.
(Aus: Athan. Kirchers Neue Hall- vnd Thon-Kunst. Nördlingen Anno 1684.)

keit / beissenden und gall-süchtigen humor haben / so geschiehet es / daß solche Feüchtigkeit mit dem bewegten und aufgerührten Gifft / auch außeinander getrieben / dünn gemachet / und durch Erwärmung gleichsam kützlend / und die gesampte Fleisch-Mäuse zwickend und ropffend gemachet wird / wordurch der Patient, als durch einen angenehmen Kitzel und Anreitzung / zum dantzen und springen getrieben wird; durch solchen dantz und springen nun wird der gantze Leib beweget / sampt denen enthaltenen Feüchtigkeiten; auf solch starcke Bewegung folget die Hitz und Erwärmung; auf diese Erwärmung deß gantzen Leibes Außdähnung und Eröffnung der Lufft-Löchlen / durch welche Lufft-Löchlen nachgehends nohtwendig die gifftige Winde und Feüchtigkeiten außhauchen und fahren. Wann aber das Gifft also überhand genommen / und eingewurtzelt / daß es auf einmahl durch solch dantzen und springen nicht kan außgetrieben werden; so geschiehet es doch allgemach / daß alle Jahr durch solche Bewegung doch etwas weg gehet / biß es endlichen gar verzehrt und vertrieben wird.

Daß aber dem einen dieses / einem andern ein anders musicalisches Instrument angenehm und tauglich ist / das muß man der Eigenschafft / Natur und Complexion, entweder dieser Spinnen / oder deß Menschen / zuschreiben; dann die Melancholische / oder die von solchen Tarantulen gestochen / die ein gar dickes Gifft führen / die werden mehr durch lautschallende Paucken und Trumlen / auch andere dergleichen starck-hallende Instrumenta, als durch subtile Saitten beweget; dann weilen dieser Humor und Feüchtigkeit gar dick und zäh / die Lebens-Geister aber nach der Eigenschafft der Feüchtigkeit sich richten / als wird zu solcher Beweg-Zerreib- und Zertrennung eine grosse Gewalt erfodert.

Daher wird von Tarento geschrieben / daß daselbst ein Mägdlein von solchem Gifft eingenommen / durch kein ander Instrument zu dem Dantz / als mit Paucken / Trommeln / Schiessen / Trompeten und dergleichen / laut- und starckhallenden und schallenden Dingen / habe können gebracht werden; dann das dick- und zähe Gifft / so in einem Leib von kalter und zäher complexion sich befunden / konte nicht anderst als mit grosser Gewalt beweget und dissipiret werden.

Die Cholerici, Gallen-süchtige und Blut-reiche aber / werden durch Cytharen / Geigen / Lauten / Clavicymbel, und dergleichen lieblichen Instrumenten-Klang / wegen der dünnen und leicht-beweglichen Lebens-Geister / auch bald und leichtlich curiret.

Uber das ist auch noch höchst-verwunderlich / daß dieses Gifft eben das in dem Menschen würcket / nach seiner Eigenschafft und Natur / nachdem es die Würckung in der Tarantula, als seiner eignen Wohnung und Sitz hat; dann gleichwie das / durch die Music bewegte Gifft / mit seiner beständigen Berühbrung und Kützel der Fleisch-Mäuse oder Musculen den Menschen zum Dantz ermuntert / also auch die Tarantulen selbsten; welches ich niemalen geglaubet hätte / wann nicht die obangezogene glaub-würdige Patres solches bezeuget hätten.

Dann sie berichten und schreiben / daß dergleichen Prob in der Statt Andria, in dem Herzoglichen Pallast / in Beyseyn eines unserer Patrûm, und deß gantzen Hofs / seye geschehen.

Hierauß ist abzunemmen / daß die Music eben die Dantz-Würckung in der Spinnen oder Tarantel habe / die sie in dem Menschen zuwegen bringet; dann weiln die Feüchtigkeit dieses Thierleins dünn- und leimflüssig ist / und wegen der subtilen und dünnen Eigenschafft von der hallenden Lufft / als ein hierzu gar taugliches Subjectum, gar leicht kan gezogen und beweget werden.

Man kan vors ander schliessen / gleich wie sich nicht auf alle Taranteln und Spinnen einerley Thon und Lieder schicken / sondern ein jede Arth auch ihre gewisse Weise in dem Thon hat; also gehe es auch zu bey dem Menschen / nach dem er von einer oder anderer Arth solcher Tarantulen gebissen oder gestochen wird / so muß man auch ein oder andern Thon und Lied bey ihme gebrauchen.

Welches aber der rechte / und dem Gifft-gleichkommende oder proportionirte Thon sey / möchte billich Jemand zweiflen und anstehen; da sag ich nun / daß die bewegte Eigenschafft deß Giffts / zu gewissen Zeiten / nicht anderst / als wie die Kranckheiten / so ihre gewisse Zeit und Weise haben / vergehen und wieder kommen / ein Aufwallen und Erregung deß humors und Feüchtigkeit verursachen / solch bewegter und dünngemachter humor oder Feüchtigkeit aber / werde durch Krafft und Würckung deß Giffts / gleichsam in zarte Fäden zwischen den Fleisch-Mäusen gezogen.

Dannenher / je geschwindere noten das Lied oder Thon hat / auch die tieffe / höhe und halbe Thon wohl ineinander gemänget und angebracht seyn / je angenehmer und lieber wird die Music solchen Patienten seyn; dann wegen Behändigkeit und geschwinder Bewegung / ist auch der Kützel und das Zwicken stärcker / und folglich wird der Mensch desto mehr zum dantzen und springen gereitzet und angetrieben.

Eben daher kommt es auch / daß die bestellte Musicanten und Cytharisten sich so viel als möglich ist / geschwinder noten, und deß Frygischen Thons wegen der offtmahligen Halb-Thon / so darinn vorkommen / gebrauchen / und ihre Lieder darnach machen. Dann Ich nun dem Kunst-begierigen Leser gar nichts verhalte / will ich ein solches Lied und Thon hier beysetzen / welches die Tarantul- oder Spinnen-Krancke absonderlich gerne hören / dahero dieses Lied auch insgemein Tarantella genennet wird.



Music-Cur wider das Tarantel-Gifft.
(Aus: Athan. Kirchers Neue Hall- vnd Thon-Kunst. Nördlingen Anno 1684.)

Das für wackere Harmonieschüler beängstigend schlecht gesetzte Beispiel lautet (man wird bemerken, daß die Schlüsselbezeichnung der Mittelstimme des Originales falsch ist) in unserer Notenschrift so:



Das Sätzchen stellt einen ursprünglich in Tarent oder auch im Neapolitanischen heimischen Volkstanz dar. Mit der Tarantella, wie sie die Kunstmusik in zahlreichen Schöpfungen für ein Soloinstrument kennt, hat dieser Volkstanz keinerlei innere Verwandtschaft, da er im geraden Takte steht, während die bekannten, äußerst rasch gespielten Tarantellen unserer gegenwärtigen Musik den 3/8- oder 6/8-Takt aufweisen. Auch diese stellt ursprünglich einen Volkstanz dar. Man

findet allerlei Anziehendes über ihn bei Goethe und anderen aufmerksamen Beobachtern und Schilderern des italienischen Lebens. Die Darstellungen lassen erkennen, wie die Tarantella nicht überall gleich getanzt wird und wie sich in Neapel eine bis zur Raserei gesteigerte bacchantische Lust, auf Sizilien ein tändelnd-kokettes Spiel in ihm äußert.

Die Nachrichten über den Tarantismus gehen bis ins 15. Jahrhundert zurück. Ohne jede Frage haben wir in ihm eine Störung der Massen-Psyche zu sehen, wie sie sich auch sonst in der Tanzwut des frühen und späteren Mittelalters zeigte. Der Biß der allerdings giftigen Tarantula Apuliae erzeugt im allgemeinen keine schlimmen Folgezustände. War dies aber der Fall, so konnte selbstverständlich ein durch schnelle Tanzbewegungen verursachter Schweißausbruch Linderung und Heilung bewirken. Der Erkrankte tanzte nicht allein; ihm verbanden sich im „carnevaletto delle donne" seine Bekannten und auch Fremde zu wahrhaften Tanzorgien, in deren Verlaufe sich die Rasenden nicht selten ins Meer stürzten. Kircher hat in seinem Werke „de arte magnetica" (Rom 1641) noch andere Fassungen des Tanzes mitgeteilt (ursprünglich waren ihm Worte verbunden), die der Leser in Mendel-Reißmanns Musikalischem Konversations-Lexikon (Berlin 1881, Bd. X S. 106 f.) findet. Der Rhythmus ist hier ein bewegterer, hüpfender. Das „Antidotum Tarantulae" stellt eine Variante der oben im Originale mitgeteilten Fassung dar. *W. N.*

Im Wandel des Klavieranschlags.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).

(Fortsetzung.)

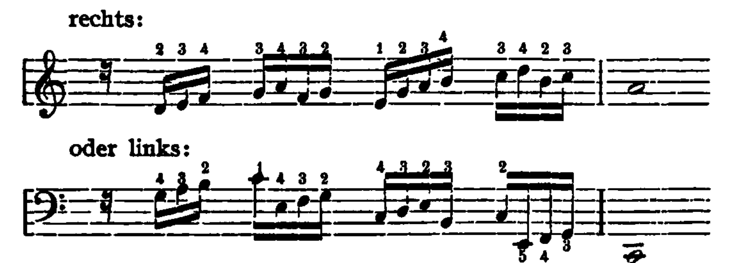
In der Jugendzeit Bachs brauchte man folgende Fingersätze

rechts:



Dieser Fingersatz, wie auch der folgende:

rechts:



oder links:

beweisen, daß die Handgelenkbewegung eine unruhige, unbeholfene sein mußte und den natürlichen Fluß der Bewegungen hemmte. Köhler stellt mit Recht die Frage auf: Ob wohl die damaligen großen Klaviervirtuosen imstande waren, mit so chem Fingersatze ihre noch heute schwierigen Kompositionen zu spielen? Sie haben doch anscheinend eine andere Fingersetzung nicht sogleich finden können. Jeder lehrte, was ihm der Zufall in die Hand gab, je nachdem er Spielgeschicklichkeit besaß.

Es wird in jener Zeit wie zu allen Zeiten der Fall gewesen sein, daß die Theorie der Praxis nicht schnell folgte, daß die Theoretiker wohl gar verächtlich ignorierten, was größere Genies in der Praxis glücklich fanden. Die Kompositionen konnten damals nicht annähernd so rasche und weite Verbreitung finden wie jetzt; so kam es wohl, daß von den neuen Stücken Händels und Bachs, welche durch ihre neue Technik eine neue Haltung und Fingersetzung notwendig machten, nicht so viel in das spielende Publikum gelangte, um die älteren Stücke anderer Meister (z. B. Frescobaldi, Frohberger), welche mit dem alten Fingersatze spielbar waren, so bald zu verdrängen. Zudem kam, daß der neue Fingersatz die Ausführung der an Figuren reicheren neuen Stücke erschwerte und daß die Komponisten ihn in ihren Werken nicht anmerkten.

Wir wissen von J. S. Bach, daß er auch darin reformierend vorging. Auf eine ruhige Hand legte Bach großen Wert, der von ihm mitgebrauchte Daumen mußte dazu wesentlich verhelfen. Bach verlangte eine gewölbte Haltung der Hand, oben gerundet und die Fingerspitzen in gleicher Linie stehend. Die gewölbte Haltung, welche die Finger entweder schlaff oder steil und starr herunterhängen oder stehen läßt, war wohl auf Instrumenten der damaligen Kleinheit, kürzeren Untertasten und zarteren Konstruktionen wohl anwendbar. Aus jener Zeit ist uns ein unschätzbares Werk: „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" von Phil. Em. Bach, dem Sohne des großen Sebastian, erhalten geblieben (1. Aufl. 1753, 2. Aufl. 1780). Er sagt z. B. S. 15, § 2: „Da der ächte Gebrauch der Finger bishero so unbekannt gewesen und nach Art der Geheimnisse nur unter wenigen geblieben ist, so hat es nicht fehlen können, daß die allermeisten auf diesem schlupfrischen Wege haben irren müssen." — § 3: „Dieser Irrthum ist um so viel beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat merken können, indem auf dem Klaviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur (Fingersatz), obschon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kann, an statt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche Fingersetzung sich mehrenteils durch die platte Unmöglichkeit, das vorgeschriebene zu spielen, entdecket." — Aus § 7: „Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war." — „Mein Vater wurde genöthiget, einen weit vollkommnern Gebrauch der Finger sich auszudenken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Der Gebrauch des Daumens giebt der Hand nicht nur einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen Applicatur. Dieser Haupt-Finger erhält ausserdem die übrigen Finger in ihrer Geschmeidigkeit, indem sie sich allzeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald jenem Finger eindringt. Was man ohne ihn mit steiffen und gestreckten Nerven bespringen muste, das spielt man durch seine Hülfe anjetzo rund, deutlich, mit gantz natürlichen Spannungen, folglich leichte."

Bezeichnend ist der § 22, dessen Regel noch heute der alten Methode als Richtschnur dient: „Die halben Töne (schwarze Tasten, Anm. d. Verf.) gehören eigentlich für die drei längsten Finger. Hieraus entstehet die Hauptregel, daß der kleine Finger selten und die Daumen anders nicht als im Nothfalle solche berühren." — „Das Uebersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den dritten, des dritten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen ist verwerflich." — Ueber den Anschlag selbst stellt Ph. E. Bach ebenfalls Regeln auf, die teilweise noch heute von der alten Schule gutgeheißen werden: „Das Anschlagen der Tasten oder ihr Druck ist einerley. Alles hänget von der Stärke oder von der Länge (!?) desselben ab. Eine lange affektuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt. Damit man alle Arten von pianißimo bis zum fortißimo deutlich zu hören kriege, so muß man das Clavier[1] etwas ernsthaft mit einiger Kraft, nur nicht dreschend angreiffen; man muß gegentheils auch nicht zu heuchlerisch darüber wegfahren. Die besondere Würkung dieses Schatten und Lichts hängt von der Verbindung der Gedanken ab. Ein besonderer Schwung der Gedanken, welcher einen hefftigen Affeckt erregen soll, muß stark ausgedruckt werden, die so genannten Betrügereyen spielt man dahero, weil sie offt deßwegen angebracht werden, gemeiniglich forte. Spielt man Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Griffbrette (= Tastatur, Anm. d. Verf.), so bleibt man mit dem forte und piano, welches bey einzeln Noten vorkommt, auf demselben. Nur bey gantzen Passagien wechselt man. Auf dem Clavikorde fällt diese Unbequemlichkeit weg, indem man hieraus alle Arten des forte und piano so deutlich und reine herausbringen kan, als kaum auf manchem andern Instrumente." —

Diese Aeußerungen sind insofern von Interesse, als sie uns zeigen, wie bescheiden die damaligen Spieler in ihren Ansprüchen auf die Modulationsfähigkeit des Tones waren, daß sich der Geschmack eines schönen Tones auf den dünnen näselnden Klang des Cembalos und den äußerst dürftigen, schwachen Klang des Klavikordes beschränkte, daß es ferner infolge der verschiedenen technischen Klangerzeugung ein bestimmtes System des Fingersatzes, der Finger- und Anschlagshaltung nicht geben konnte.

Die Meinungen Bachs und seiner Nachfolger, die sich mit der Schaffung von Klavierschulen befaßten, haben sich im großen und ganzen bis zum Beginne der Herrschaft des Hammerklavieres gehalten. Zwar empfehlen Ph. E. Bach, Marpurg und Rellstab[2] in ihren Schulen, „daß die Sehnen beim Spiel

[1] Gemeint ist das Cembalo oder Spinett mit gerissenem Tone, da das Hammerklavier zu jener Zeit noch wenig Eingang gefunden.

[2] Verf. richtet sich in bezug auf die älteren Klavierschulen nach den Inhaltsangaben in Kullak-Niemanns klassischem Werk „Die Aesthetik des Klavierspiels", da die alten Schulen für den Privatgebrauch aus den Bibliotheken schwer zu beschaffen sind. Ph. E. Bachs und Türks Klavierschule und eine Sammlung neuerer Klavierschulen besitzt Verf. persönlich.

ganz schlaff gehalten werden," ein Lichtpunkt, der im 19. Jahrhundert wieder erlosch. In der ausführlichen, lang regierenden Klavierschule von Türk sollen die Hände einige Zoll tiefer liegen als der Ellbogen; der Mittelfinger wird eingebogen, der Daumen geradeaus, der fünfte je nach Bedürfnis ausgestreckt oder gekrümmt gehalten. Die Finger dürfen nicht zu nahe beisammen stehen, sie allein sollen spielen, der übrige Teil ruhig sein. Die bequemste Fingersetzung ist die beste, d. h. diejenige, wobei die Hand am ruhigsten bleiben kann. Man darf nicht mit einem Finger hintereinander zwei Tasten bespielen. Im gegebenen Falle setzt man den Daumen unter, d. h. man läßt ihn unvermerkt unter den anderen Finger kriechen."

Die Einbildung über die dauernde Nachwirkung des Tones bei den durch Tangenten (Gänsekiel oder Stifte) gerissenen Saiten der damaligen Klavierarten trieb auch damals schon ihr Wesen. Türk sagt, „der Spieler soll zur Nachahmung der Singstimme oft Noten von langem Werte spielen, die Taste nur mäßig stark anschlagen, aber so lange nachdrücken, bis der Ton seine völlige Stärke hat und durch weiteres Drücken (!) höher würde". Das gilt nicht nur von dem Tangentenklaviere und Fortepiano, sondern auch von dem Flügel[1]; obwohl dieser zum Ausdruck nicht sehr geeignet ist, so weiß ein geschickter Spieler doch vermittelst des verschiedenen Anschlages den Ton etwas zu modifizieren."

Hummel war wohl der erste, der 1828 die Grundsätze der noch heute geltenden alten Anschlagsforderungen systematisch aufgestellt hat. „Die Ellbogen sind gegen den Leib gewendet, ohne sich demselben anzuschmiegen. Die Muskeln der Arme und Hände müssen, frei von Anstrengung, nur so viel Spannkraft annehmen, daß sie die Finger ohne Schlaffheit zu tragen vermögen. Die Hände halte man ein wenig gerundet und wie die Füße etwas auswärts. Der Daumen und der fünfte Finger bilden eine horizontale Linie auf der Klaviatur. Das platte Auflegen der Finger und das Einbohren in die Taste bei herabhängender Hand ist ganz fehlerhaft und verursacht ein mattes, lahmes Spiel. Der Daumen berührt die Taste nur mit der Schneide des vordersten Gliedes und hält sich stets eingebogen, sich unter den zweiten Finger neigend. Jede heftige Bewegung der Ellbogen und Hände ist zu vermeiden. Der Anschlag muß bestimmt und gleichmäßig sein, alles Drücken und Schlagen vermieden und weder Hand noch Finger aus der natürlichen (?) Lage gebracht werden. Logiers Finger- und Handgelenkführer ist dabei mit Nutzen anzuwenden."

Logier erfand 1814 den Handleiter (Chiroplasten), eine Maschinerie, welche die Hand beim Spielen zu ruhiger Haltung zwang. Selbst Clementi, Cramer, Kalkbrenner wandten dieses Marterwerkzeug bei ihren Schülern an. Logier war der Ansicht, daß der Finger stets in Berührung mit der Taste bleiben müsse. Niemann zählt in Kullaks Klavierästhetik noch eine Reihe mechanischer Hilfsmittel auf, die teilweise bis in die letzten Jahre (womöglich von einzelnen selbstherrlichen Lehrmeistern noch heute) Anwendung gefunden haben. Dazu gehören:

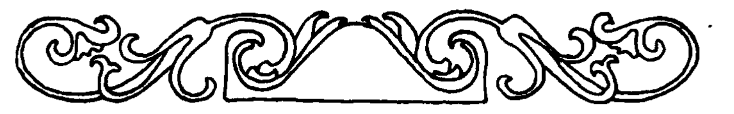
Automatischer Handleiter von *Bohrer*, *Seebergs* „Fingerbildner", der das Einknicken der Vordergelenke bei Freiheit der übrigen Hand verhindern will, Herz' „Dactylion", eine Trillermaschine, die „stumme Claviatur", die eine Technik ohne Beihilfe des Tones erzwingen will, die Virgil-Methode mit ihren Auf- und Ab-„Clicks", die die Fingeranschlagsstärke kontrollieren wollen.

Friedrich Kalkbrenner gibt eine Anweisung, „das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen". Selbstverständlich konnten derartige Anschlagsschraubstöcke eine „natürliche" Entwickelung des Anschlages wohl jahrzehntelang hindern, aber niemals unterdrücken. Selbst Kalkbrenner betont trotz der Fessel eine besondere Ausbildung des Handgelenkes. Auch falsche Anschauungen über die Bildungsmöglichkeit des Klaviertones beeinflussen von nun an den Anschlag. So sagt Kalkbrenner: „Der Ton des Pianoforte ist keineswegs ganz fertig; fast mehr als bei allen anderen Instrumenten läßt sich derselbe modifizieren." Die Art, die Taste anzuschlagen, soll sich auf unzählige Weise verändern, nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will. Bald muß man die Taste liebkosen, bald sich auf sie stürzen wie der Löwe, der sich seiner Beute bemächtigt. Man soll sich jedoch vor dem Drauflosschlagen hüten."

Czerny ist fast der einzige, der sich aus der Zeit des mechanischen Handdrilles in seinen unzähligen Uebungswerken bis zu uns hinübergerettet hat. Obgleich befangen in der veralteten Schulung, lassen sich mit vereinzelten Ausnahmen die sämtlichen Studienwerke für gesunde Anschlagszwecke gebrauchen und vor allem durch sie jene perlende Schnelligkeit erreichen, deren Notwendigkeit auch von den Ultrafortschrittlern nicht bestritten wird.

Es sind noch einige Zeitgenossen aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu nennen, die besondere Anschlagsformen vertraten. Dahin gehört das von Kontski in seiner Schule gelehrte „Carrezando". „Der Finger streichelt die Taste, indem er von der Mitte anfangend nach dem vorderen Rande hingleitet und sie soweit herabdrückt, daß der Hammer die Saite ganz leise berührt." Ferner verlangt Kontski fast ganz gerade ausgestreckte Finger. Die Fingerspitze hält er für den gefühllosesten Teil des Fingers, der nur einen trockenen Ton gibt. Diese gänzlich irrigen Meinungen finden im folgenden Abschnitt dieser Arbeit ihre Erledigung. Große Verbreitung und lange Regierungszeit fanden die „Technischen Studien" von Plaidy. Er unterscheidet vier, nur von der alten Schule gutgeheißene Arten des Anschlages: „1. Den Legatoanschlag. Hier wird nur das erste Fingerglied (!) zum Anschlagen verwendet; die übrigen dürfen weder eingeknickt noch ausgestreckt werden. 2. Das Staccato. Dieses wird mit dem Handgelenke und bei leisen Stellen durch ein schnelles Zurückziehen der Finger, gleich nach dem Anschlage ausgeführt. Manche Virtuosen spielen es mit dem Arme, dies darf aber von den Schülern nicht nachgeahmt werden (warum nicht? Anm. d. Verf.). 3. Den Legatissimoanschlag. Während beim Legatoanschlag das präziseste Ablösen der Finger vorwalten muß, bleiben hier die Finger liegen. Dies ist nur bei akkordlichen Figuren anwendbar. 4. Den getragenen Anschlag, bezeichnet durch einen Bogen über Staccatopunkten. Hier bringt ein gewichtiger Druck der Finger, welche mit der Stärke des hervorzubringenden Tones wachsen muß und mit geringer Hebung des Vorderarmes ausgeführt wird, die Tonbildung hervor."

In die Gefangenschaft des Spielkörpers hinein leuchtet immer noch nicht das Licht des freien Anschlages. Zwar finden einige, wie z. B. Köhler, den Mut, die Unterstützungspunkte der Teile des Spielkörpers der Zahl nach zu erweitern. Köhler spricht 1. von einem Anschlage mit dem ganzen Finger aus dem Knöchelgelenke, 2. von einem Anschlage mit dem Vordergliede des Fingers, 3. von dem Handgelenkanschlage und 4. von dem Anschlage mit dem Vorderarme aus dem Ellbogengelenke. Von den Kräften des Oberarmes, der Schulter und der gemeinsamen Arbeit aller Armmuskeln hat Köhler noch keine Ahnung. Die Hauptsache bleibt bei ihm noch immer der lokale Anschlag aus dem Fingergelenke unter strenger Ruhehaltung der oberen Hand- und Armteile. Wohl lebte in den Meistern ein Sehnen nach Befreiung des Fingers vom Zwange der Fixation des oberen Spielkörpers. Wohl sahen sie bei den Virtuosen eine mehr oder minder große Nichtachtung der mühsam eingedrillten Schulmeisterregeln. Sie sahen staunend, wie der freie Künstler diese Regeln kühn über den Haufen warf — trotzdem fanden sie nicht den natürlichen Weg des Anschlages, nein, mit Angst und in schulprofessoraler Entrüstung wurde dem Schüler die freie Entfaltung vorenthalten und immer wieder die Handfixierung als das oberste Gesetz hingestellt. Sie sahen den Wald vor Bäumen nicht. So verstehen wir die Wehmut, mit der Marx in seinen Schriften sagt: „In allen bedeutenden Melodien treten einzelne Momente, ja einzelne Töne, als das Entscheidende, als Lichtpunkt des Ganzen hervor, die für sich auf das Bestimmteste und Feinste empfunden und dargestellt sein wollen. Hier wird das Gegenteil von jener Gemeinsamkeit und Gleichmäßigkeit des Fingerwerkes Bedürfnis. Man muß sozusagen nicht mehr mit der Hand im Ganzen spielen; jeder Finger muß den Empfindungston für sich allein in dem erforderlichen Grade von Zartheit oder Betonung, von Sonderung oder Verschmelzung mit dem nächsten zu fassen verstehn — muß gleichsam für sich Seele haben und ein selbständig Wesen werden, um durch seinen Nerv hindurch die Seele des Spielers auf die Taste zu leiten." — Hat dieser feinsinnige Musiker, dessen Schriften über Beethoven und über die Musik des 19. Jahrhunderts noch heute gerne gelesen werden, nicht das Wissen oder nicht den Mut, die Zwangsmauer der Fingerhaltung mit pädagogischer Energie zu durchbrechen? Folgende Frage ist bis heute von den Altlehrenden noch nicht beantwortet worden: woran liegt es, daß der Weg zur klavieristischen Künstlerschaft ein anderer ist als der Weg der klavieristischen Schulvorbildung? Wie wollen sie es begründen, daß der Anschlag des künstlerischen Spieles sich in viel freieren Bahnen bewegt als das schulgemäße Spiel? Etwa weil aus der Beschränkung erst die Freiheit geboren werden muß? Weil die Natur erst in Zwangsfesseln gelegt werden muß, um die Freiheit der Glieder später gemäßigt zu gebrauchen? Wir werden die Antworten darauf im Verlaufe der Arbeit hören. **(Schluß folgt.)**



[1] Kielflügel auch mit gerissener Saite, nicht zu verwechseln mit dem heutigen Flügel, dessen Ton durch Filzhämmer bewirkt wird.

Straßburger Musikleben im Kriegsjahre.

Daß nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten am 10. Januar unsere *Opernbühne* wieder in Tätigkeit trat, habe ich in meinem ersten Berichte (Heft 9 dieser Zeitung) schon erwähnt. Leider entsprachen die Leistungen derselben in mancher Beziehung nicht den berechtigten Erwartungen: der Spielplan beschränkte sich ausschließlich auf Wiederholungen altbekannter Werke und brachte auch nicht eine zeitgemäße Neueinstudierung, wiewohl nach Beseitigung der anfänglichen Hemmnisse bezüglich Orchester, Chor und technischem Personal die stattliche Zahl der Solisten, Kapellmeister usw. jedes künstlerische Unternehmen möglich gemacht hätte. Wo in allen andern Berufen ein jeder nach dem Höchsten zu streben sich bemühte, bleibt diese „Genügsamkeit" der Theaterleitung tatsächlich unerklärlich, zumal die Anteilnahme des Publikums eine recht beträchtliche war — seitens der starken Kriegsgarnison usw. sogar höher als im Frieden —, so daß man auch die Spielzeit ganz gut über den gewohnten Termin (15. Mai) hätte ausdehnen können. Dabei soll aber gerechterweise anerkannt werden, daß qualitativ die Aufführungen fast durchgehend sehr lobenswert waren, wenn man auch Stücke wie Traviata, Troubadour, Cavalleria und namentlich die salzlose Berliner Lokalposse „Wie einst im Mai" gut hätte entbehren können. Ein wesentliches Verdienst um die Hebung im einzelnen hat sich dabei der neue Kapellmeister *O. Klemperer* erworben, der die Feinsinnigkeit in der Orchesterführung nur manchmal ins Gebiet der Unhörbarkeit übertreibt. Auch seine Rollenbesetzungen ließen mitunter die rein künstlerischen Gesichtspunkte etwas vermissen, so z. B., wenn er in der Schlußvorstellung (Figaros Hochzeit) die Gräfin von einem, allenfalls für schrilldramatische Rollen (Elektra!) geeigneten, nebenbei ganz unnötig engagierten Frl. Nissen, die Susanne, die typische Soubrettenpartie, von der lyrisch-sentimentalen Fr. Beraneck, und den schmachtenden Sopran Cherubins von der hartstimmigen Mezzosopranistin Frl. Hundhausen singen ließ! Im übrigen aber können wir von ihm für die nächste Saison — sofern nicht die Weltgeschichte an ihr rüttelt! — Schönes erwarten. Auch *Pfitzner*, der, wie man hört, in dem Urlaubsjahre seine neue Oper Palestrina vollendet hat, wird als Leiter der Oper wieder zurückkehren; hingegen verläßt uns der verdienstvolle Kapellmeister *Büchel* sowie dessen als Koloratursängerin geschätzte Gattin (weshalb war nicht ersichtlich). Für sie und für das verwaiste lyrische Tenorfach scheint ausreichender Ersatz gefunden. Die Entlassung des bewährten Heldenbaritons *v. Manoff* konnte noch in letzter Stunde hintangehalten werden, nicht zum mindesten durch den Mißerfolg einiger Ersatzkandidaten. Sonst bleibt das fast ausnahmslos schätzenswerte Ensemble, in das auch die gesundheitlich ferngehaltene treffliche Altistin Agn. Hermann zurückkehrt, vollzählig erhalten — für den nach München gekommenen H. Schützendorf trat der vielseitig brauchbare Bariton Wiesendanger ein — und wird hoffentlich in Zukunft auch vor lohnendere Aufgaben gestellt, als nur vor das „ewig gestrige"! Denn wie gesagt — einige Wagner-Werke (Tannhäuser, Holländer, Meistersinger, Tristan), Pfitzners Armer Heinrich (den man nicht zum alljährlichen Repertoirestück machen sollte!), Lortzings Undine und Waffenschmied, Zauberflöte, Freischütz, Lustige Weiber, Hofmanns Erzählungen, Hänsel und Gretel, Tiefland und — Carmen stellten (außer den schon genannten) den ganzen Spielplan der Saison dar. Nun — immerhin wollen wir auch so dankbar sein, daß wir hier in der waffenstarrenden Festung, wenige Meilen vom Feinde entfernt, uns wenigstens an einigen Meisterwerken deutscher Kunst in löblicher Wiedergabe haben erfreuen können. — Von *Konzerten* rein künstlerischen Charakters sind vornehmlich die vier letzten Symphonieabende des städtischen Orchesters unter Pfitzner zu erwähnen, die ausschließlich klassische Werke brachten. — So ganz hätte man übrigens die neuere Kunst, speziell auch einige wertvollere Kriegskompositionen, nicht zu verbannen brauchen! Einen Solisten wies nur das letzte der Konzerte auf, den Stuttgarter Pianisten *v. Pauer*, der Beethovens G dur-Konzert großzügig wiedergab. Schönen Erfolg hatten auch die *Volkskonzerte* unter *Fried*, namentlich das zweite, nur Wagner und Liszt gewidmete. Von besonderem Werte waren einige *Joh. Seb. Bach*, diesem urdeutschen Tröster der Seelen, geweihte Abende. In der Wilhelmerkirche wurden unter Prof. *Münch* mehrere Kantaten zu Gehör gebracht, ferner die karfreitagliche Passion (Johannes-); in der reformierten Kirche führte *H. Nießberger* vier stimmungsvoll gewählte Kantaten vor. Besonders stilgemäß erklangen an den beiden letzten Abenden die Altsoli (Frl. *Schönholtz*, Frau *Altmann-Kuntz)*; den Evangelisten sang Herr *Hofmüller* von der Oper. Von den sonstigen, ebenfalls größtenteils wohltätigen Zwecken dienenden Veranstaltungen seien vor allem die sieben Kammermusikabende im Roten Hause hervorgehoben, die der Verein für Frauenbildung — gleichsam als Ersatz für den schweigenden Tonkünstlerverein — darbot. In ihnen wirkten die ersten Künstler Straßburgs mit, an ihrer Spitze Pfitzner, dem auch ein ganzer Liederabend gewidmet war; den künstlerischen Höhepunkt bildete die feingeschliffene Vorführung der Brahmsschen Liebeswalzer. Die neulich veröffentlichte Anregung, daß bei allen diesen zahllosen Wohltätigkeitsveranstaltungen allerorts die Künstler nicht die alleinigen Träger der Wohltätigkeit, durch unentgeltliche Mitwirkung, zu sein haben, halte ich übrigens im wirtschaftlichen Interesse dieses vielfach nicht auf Rosen gebetteten Standes für sehr berechtigt! — Als Veranstalter von Einzelabenden zu edlen Zwecken seien noch erwähnt *Felix Berber* — im Verein mit *H. Zilcher*-München, dessen Interpretation der Symphonischen Etüden von Schumann mir aber nicht sonderlich zusagte; sodann die Opernsängerin Frl. *Gütersloh* zusammen mit der Pianistin *Mar. Froitzheim* und die hier beheimatete Frl. *Leydhecker*, deren klangvoller Alt durch eine bessere Aussprache noch gewinnen würde. Ihr Begleiter, der Organist *Ringeißen* von der katholischen Garnisonkirche, konnte nicht durchweg befriedigen — allerdings eignen sich z. B. die Brahmsschen Ernsten Gesänge nicht für Orgelbegleitung. In der evangel. Garnisonkirche gab Musikdirektor *Rupp* das übliche Karfreitagskonzert — Solistin Frau *Büchel*. All die sonstigen, von Vereinen und teilweise ad hoc zusammengestellten Chören und Orchestern, auch militärischer Zusammensetzung, gegebenen Konzerte können wir hier natürlich nicht namhaft machen, zumal sie mitunter doch mehr charitative als künstlerische Bedeutung hatten. Besonders gedacht sei nur noch des Orchestervereins und des Männergesangvereins, beide unter Frodl, die mancherlei Wertvolles boten. Von diesem gelangten auch beim Stiftungsfeste des letztgenannten Vereines zwei Kriegslieder mit Erfolg zu Gehör. Im allgemeinen aber muß ich der Ansicht verschiedener kritischer Kollegen beipflichten, daß bis jetzt die Kriegsbegeisterung nur wenig künstlerisch Bedeutsames hervorgebracht hat; namentlich unter der ungeheueren Fülle von Liedern führte die „gute Absicht" entweder zu verdrehten Geschraubtheiten oder zu Trivialitäten: Nur ganz wenigen ist es gelungen, den rechten Ton zu treffen; die Sichtung wird aber besser erst nach dem Kriege vorgenommen. — Sehr verdienstvoll wirkten weiterhin die für Soldaten bestimmten sonntäglichen Konzertunterhaltungen in der Aubette, die allerdings, nachdem sie infolge der Oper das städtische Orchester eingebüßt hatten, doch etwas von ihrer anfänglichen Höhe verloren; ebenso muß mit Dankbarkeit der vielen Darbietungen fast aller Straßburger Künstler in den verschiedenen Lazaretten gedacht werden. — Auf die gewohnte sommerliche Operette müssen wir dies Jahr natürlich verzichten; dagegen finden die Orangeriekonzerte des städtischen Orchesters unter Fried diesmal mehr Freunde als je. — Können wir so auch zufrieden sein, daß wir in diesen ernsten Zeiten die segensvolle Kunst nicht ganz haben entbehren müssen, so schlägt das Herz doch in der Hoffnung, daß einst der Friede wieder einziehen und der deutschen Kunst eine neue Blüte bescheren möge. Dürfte als Erstes ihm dann das Brahmssche Triumphlied ertönen! **Dr. Gustav Altmann.**



Graz. Unsere Kunst stand seit Ausbruch des Krieges vornehmlich im Zeichen der Wohltätigkeit. Dem „Roten Kreuze" dienten vielfach die Konzerte, und der Betrieb der städtischen Bühnen hatte vor allem die Versorgung unseres Theatervölkleins im Auge. Schöne Ziele, die aber bisweilen die Entfaltung höherer künstlerischer Schwingen hemmten. An unserer *Oper* wurde im Herbste mit „Lohengrin" der Anfang und jüngst mit „Tristan" der Schluß gemacht; an Neuheiten kamen die „Feuersnot" von R. Strauß und ganz unnötig Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" heraus; als Gäste erschienen von der Wiener Hofoper die vielseitige Jeritza, Lucie Weidt, Erik Schmedes, Maikl und Miller; und manche Werke wurden von den Kapellmeistern *Posa* und *Seitz* recht abgerundet vorgeführt. Doch dies alles vermochte nicht über die wohl allerorts zutage tretenden Gebresten des deutschen Opernbetriebes hinwegzutäuschen. Mehr als sonst war man genötigt, sich an die sogen. „Repertoire-Opern" zu halten und da zeigte sich, wie sehr man sich an unserer deutschen Kunst durch Bevorzugung „welschen Dunstes und Tandes" versündigt hatte! Ohne die breitgetretene Frage der Pflege internationaler Kunst berühren zu wollen, sei der gewiß einwandfreien Anschauung Raum gegeben, daß dermalen die Fähigkeit, ein Werk aus feindlichem Lager restlos zu genießen, wesentlich vom völkischen Feingefühle abhängt. Es war daher ein erfreuliches Zeichen gesunden, völkischen Empfindens, daß die träge, um nicht

zu sagen gedankenlose Vorführung fremder Opern, wie der abgedroschenen „Mignon“ oder „Margarete“ und des italienischen Singsanges bei unseren Kunstfreunden steigende Entrüstung weckte. Die Angst vor Skandalen brachte das undeutsche Geleier zum Verstummen. Hoffentlich ziehen die Herren Bühnenleiter daraus weise Lehren und besinnen sich in Hinkunft auf manchen deutschen Meister, den sie bisher sträflich vernachlässigt haben. — Im *Konzertsaale* betrieb *Oskar Posa* bei den sechs symphonischen Aufführungen des Opernorchesters gediegene deutsche Kunst, wenn er auch fast nichts Neues brachte. Die einzige Neuheit waren seine fünf Soldatenlieder für Bariton und Orchester, stimmungsreiche, eigenartige Vertonungen Liliencronscher Gedichte, die starken Beifall fanden. In der Berücksichtigung heimischer Künstler ließ sich *Anton v. Zanetti* mit der Kapelle unseres Hausregimentes No. 27 weit liebenswürdiger an. Er vermittelte die Bekanntschaft mit einem kunstreichen „Symphonischen Vorspiel“ des verdienstvollen Laibacher Musikdirektors *J. Zöhrer* und der wirkungsvollen, zeitgemäßen Ouvertüre „1914“ *Friedrich Frischenschlagers*. Bei dem Kriegsstande unserer Chorvereine kam nur eine Aufführung des „*Steirischen Sängerbundes*“ unter Leitung seines Jubelsangwartes *Ortner* zustande. Orgelmeister *Joseph Kofler*, der jahrelang eine Stütze unseres Musiklebens war und nun als Musikdirektor nach Bozen gezogen ist, verabschiedete sich hierbei mit der meisterlich gespielten d moll-Fuge Bachs. Von heimischen Kunstkräften traten einzeln hervor die Leschetizky-Schülerin *A. v. Stankiewicz*, der Pianist *R. Müller* vom Musikvereine, Tondichter *H. v. Zois* und mit einem feinstilisierten „Alt-Wien-Abend“ das Ehepaar *Deimel*. Im Dienste der Kriegshilfe erschienen von auswärtigen Künstlern *Lucie Weidt, Lula Mysz-Gmeiner, Heim* und *Lafite* (mit einem sorgsamst eingefühlten „Schwanengesange“ Schuberts) und der durch seinen Opferwillen hervorragende Meister des Klavieres *Backhaus*. Unermüdlich spielte *Burmester* und widmete den Ertrag seiner Konzerte dem Zigarettenankaufe für unsere braven Truppen. Von anderen Gästen im Konzertsaale soll nicht die Rede sein. Den Schluß der Spielzeit bildeten die Gedenkaufführungen des „*Steiermärkischen Musikvereines*“ anläßlich seines hundertjährigen Bestehens. Der ernsten Zeit gemäß hatte man von einem groß angelegten Musikfeste Umgang genommen. Doch nicht minder eindrucksvoll verliefen die im engen Rahmen gehaltenen drei Aufführungen, zumal der kunsttüchtige Direktor Dr. *R. v. Mojsisovics* hierbei die besten heimatlichen Meister und jene, die dem Vereine nahe gestanden, angefangen von den Ehrenmitgliedern Schubert und Beethoven bis zu W. Kienzl und Hugo Wolf, zu Worte kommen ließ. Die weihevollste Stimmung löste die Vorführung der „Zweiten“ Beethovens am 6. Juni aus, da am selben Tage im Jahre 1815, also genau vor hundert Jahren, beim ersten Konzerte des Vereines das Werk gespielt worden war. Mit stolzer Genugtuung kann der „Steiermärkische Musikverein“ auf seine ungezählten künstlerischen Großtaten und die segensreiche Förderung der Tonkunst in der grünen Mark seit den fernen Tagen seiner Gründung blicken! Hoffentlich geht der Segensspruch seines dermaligen Präsidenten Dr. *v. Archer* in Erfüllung, daß der Verein auch im zweiten Jahrhundert seines Bestandes, so wie bisher, im Geiste Beethovens, des Himmelsstürmers, und im Glanze einer sieghaften Friedenssonne wirken möge!

Julius Schuch.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die *Hamburger Volksoper* (Leiter Maxim. Moris) wird trotz der Kriegszeit auch im kommenden Winter weitergeführt werden. Es ist die Aufführung mehrerer neuer deutscher Opern geplant.

— Das Gerücht von Schwierigkeiten, in die die *Leipziger Oper* durch vielfache Einberufungen zum Heeresdienste geraten sei, hat sich als gänzlich haltlos herausgestellt.

— In *Frankreich* hat sich ein Syndikat mit einem Kapital von 10 Millionen Franken begründet, um die prachtvollen deutschen Musikausgaben vom Weltmarkte zu verdrängen. Auch eine Kulturarbeit! Nach Teubner und Tauchnitz nun Breitkopf & Härtel, Peters usw. Ob das edle Vorhaben gelingen wird, ist sehr fraglich.

— Das *Bach-Fest der Deutschen Bach-Gesellschaft* in Bonn (Frühling 1916) wird infolge des Krieges unterbleiben. Auch will der *Bonner Konzertverein* vorläufig von allen größeren Musikveranstaltungen absehen. Das sind tief bedauerliche Maßnahmen, gegen die man sich auf das allerentschiedenste erklären muß!

— Der Verlag *B. Schotts Söhne* in Mainz zeigte kürzlich das Erscheinen der von Backhaus in Darmstadt gespielten sechs Stücke des Großherzogs von Hessen mit folgendem Begleitdrucke an: „Es sind die jüngsten Tonschöpfungen des kunstsinnigen Fürsten, die ein beredtes Zeugnis ablegen von stärkstem innerem Empfinden, poetische Ausdrücke des seelischen Schmerzes der Sehnsucht und der Hoffnung. Der hohe Künstler huldigt unbewußt im Ausdruck der modernen Richtung mit einer Kultur des Geschmackes, die vorbildlich genannt werden darf.“ Es wird kein Mensch einem Verleger verübeln, wenn er seine geschäftlichen Unternehmungen mit Pauken und Trompeten der Welt bekannt gibt: das ist sein gutes Recht. Die Grenze des Erlaubten und Geschmackvollen überschreitet die Anzeige aber doch wohl, wenn sie fortfährt: „Diese Ausgabe (gemeint ist eine gezeichnete Vorzugs-Ausgabe) wird als historische Tatsache der Jahre 1914/15 bald ein wertvoller Gegenstand der Bibliophilie werden“....

— Beim Sängerfeste in *Brooklyn* hat der dortige „Arion“ unter Leitung von *Eugen Klee* sich den Preis des Deutschen Kaisers ersungen.

— Dr. *Oskar von Hase* tritt in einem warm gehaltenen Rundschreiben an die Presse für *Sven Scholander* ein, dem nach einer unliebsamen Begegnung mit Sven Hedin Deutschenfeindschaft und damit Undankbarkeit gegen das Land, dem er viel von seinem Ruhme zu danken hat, vorgeworfen wurde. Es wäre unrecht, Scholanders Brief an deutsche Freunde nicht auch hier wiederzugeben. Es heißt darin: „Ich bin, was ich immer war, ein warmer Deutschenfreund. Ich habe mit dem unbedachten Zurücksenden des Hedinschen Buches niemand verletzen wollen, und bedaure aufrichtig und tief, daß diese nicht schlecht gemeinte Handlung so viel böses Blut hervorgerufen hat.“ Und in einem Briefe an Herrn von Hase schreibt Scholander: „Deutsche Kultur, Deutsche Kunst, Deutsche Arbeitslust, Deutsches Handwerk, Deutsche Ordnung und Deutsches Pflichtgefühl, wie auch Deutsche Menschen aus allen Klassen, mit denen mich meine Kunst zusammenführte, haben in mir einen unverhehlten, enthusiastischen Verehrer gefunden, der auch immer und überall für das Deutsche ehrlich eingetreten ist und überall sein Bestes getan hat, um diese Deutschheit in Wort und Ton zu verbreiten.“ Damit sei die leidige Angelegenheit erledigt.

— Mit dem Beginne des Jahres 1916 werden die Werke von *Franz Abt* frei und schon sind einige Verleger dabei, Ausgaben der einst viel gesungenen Lieder vorzubereiten. Mag man die rührselige Melodik und ihre schematische harmonische Einkleidung auch nicht hoch bewerten dürfen, daß derlei Musik turmhoch über dem Schunde der Berliner und Wiener Operettenmusik der Gegenwart steht, ist außer Frage. Ob sich diese freilich durch Abt erfolgreich bekämpfen lassen wird, ist mehr als zweifelhaft. Der Krieg hat die jämmerliche und schandbare Produktion und das Gefallen daran nicht unterbunden, und so werden wohl auch die süßlichen und spießbürgerlich ehrbaren Klänge der Abtschen Musik nicht dazu helfen.

* * *

Musikbeilage zu Heft 22. Wir veröffentlichen in unserer heutigen Beilage an erster Stelle das bereits angekündigte Lied *Johanna Senfters*, das mit dem kürzlich abgedruckten als Illustration zu dem Aufsatze über die Künstlerin dienen soll und mit diesem wenigstens einen schwachen Begriff von der Eigenart der Tondichterin geben wird. Die zweite Stelle der Beilage nehmen einige *Fados* ein, die die Verfasserin des Aufsatzes über Portugiesische Folklore für uns aus der großen Zahl der von ihr gesammelten Melodien auszuwählen die Güte hatte.

**Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 7. Aug. Ausgabe dieses Heftes am 19. August, des nächsten Heftes am 2. September.**

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Schluß des Blattes am 7. August.)

H. F—chs; R—heim. Ihren tonsetzerischen Fähigkeiten fehlt die Entwickelung. Lieder und Marsch scheinen flüchtig hingeworfen zu sein. Korrektur verlohnt sich nicht. Die melodische Bildung verrät mitunter eine gute musikalische Ader.

Fr. K—pp; K—ern. Ihr Lied flößt als musikalischer Reflex der beigelegten Künstlerkarte Achtung ein. Sie werden später aber noch Besseres vollbringen und sollten bei Erstlingsversuchen nicht schon von Druckreife träumen. Wir wünschen Ihnen wiederholt Geduld und Einsicht.

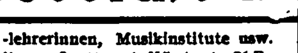
K. H. x. Sturmlied unbedeutend. Die beiden anderen Chöre klingen gut; wenn sie sich nur nicht so auffallend an bekannte Liedertafelsätze neuerer Zeit anlehnen würden.

W. H., H—berg. Melodisch sehr befriedigend. Dem Begleitsatz fehlt die edle Plastik künstlerischer Darstellung.

R. U., Z. „Morgenrot“ verdient nur die Beachtung eines künstlerischen Versuchs. Bei tiefergreifenden harmonischen Entwickelungen empfindet Ihr Ohr nicht immer folgerichtig. Der zweistimmige Schülerchor wirkt trotz seiner melodischen Sprünge nicht übel.

Schweiz. Solche Uebertragungen sind schwer anzubringen, mag auch der Satz korrekt und streng nach der Partitur gearbeitet sein. Wir können Ihnen nicht helfen. In solchen Fällen stehen Verleger mit bekannten Federn meistens in Verbindung. Wer seine eigene Arbeit für die bessere hält, darf es sich nicht verdrießen lassen, da und dort immer aufs neue wieder anzufragen.







Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. *Wilibald Nagel* in Stuttgart. — Druck u. Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 23

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zur Dramaturgie der Oper.

Von Dr. EDGAR ISTEL (Berlin-Wilmersdorf).

I. Komponist und Bühne

Wohl in keiner Kunst blüht das Pfuschertum üppiger als in der neueren deutschen Oper, obwohl gerade hier straffste Selbstzucht und strengste Beherrschung der Technik geboten wäre. Begünstigt von dem Pultvirtuosentum so mancher Nur-Kapellmeister, werden Werke zur Aufführung gebracht, die vielleicht in rein musikalischer Hinsicht den Fachmann fesseln, indes auf der lebendigen Bühne stets versagen, weil ihre dramatische Architektur sich als durchaus verfehlt erweist. Seltsam, daß die Komponisten so viel Fleiß auf harmonische und kontrapunktliche Kunststücke oder auf neue Instrumentationseffekte verwenden, ohne sich darum zu bekümmern, daß auf der Bühne ganz andere Gesetze als im Konzertsaal herrschen, daß zwischen symphonischer und dramatischer Musik ein himmelweiter Unterschied ist. Und die Textdichter? Sie feilen meist ihre Verse sorgfältig, haben aber selten einen klaren Begriff von den besonderen Anforderungen der Bühne und bleiben daher im Literatentume stecken.

Der erste, der in deutscher Sprache die Textbuchfrage praktisch befriedigend löste, war Albert Lortzing. Ausgerüstet mit dem wohlgeübten Handwerkszeuge eines echten Bühnenpraktikus, gestaltete er in einer merkwürdigen Mischung von Naivität und Berechnung seine Libretti ohne jedwede höhere poetische Prätention, aber mit einer sicheren Wirkung, die heute noch in seinen besten Büchern („Wildschütz", „Zar und Zimmermann"), und zwar nicht nur auf ein anspruchsloses Publikum, ausgeübt wird. Bei Lortzing zeigt es sich am deutlichsten, wie innig Bühnenerfolg und Textbuchqualität bei einer dramatisch hochbegabten, aber musikalisch nicht allzueigenartigen Persönlichkeit zusammenhängen. Für die Oper — speziell die komische — in Deutschland bedeutete Lortzings Technik eigentlich die prinzipielle Lösung eines bis dahin häufig beklagten Uebelstandes. Daß in einem Lande, das überhaupt so wenig spezifisch dramatische Begabungen aufweist wie Deutschland (man vergleiche damit die Fülle derartiger Talente in romanischen Ländern), nur aus der Vereinigung von Textdichter und Musiker in einer Person etwas Ersprießliches herauskommen konnte, diese Erkenntnis dürfte auch Wagner zuerst am Lortzingschen Beispiele aufgegangen sein. Wagner war — darüber müssen wir uns klar sein, und das hat er auch freimütig selbst bekannt — von Hause aus prinzipiell nicht anders als Lortzing: ein Musiker von durchaus nicht erstem Range, der sich auf Grund einer eminenten Bühnenkenntnis seine Texte selbst zurechtmachte. Erst vom „Fliegenden Holländer" ab, der auch musikalisch eine höhere Physiognomie zeigt, betrachtete sich Wagner als Dichter, der seine Stoffe aus dem Geiste der Musik heraus selbständig poetisch gestaltete.

In schroffem Gegensatze zu dieser Wagnerischen Arbeitsweise steht das neuerdings von einigen Komponisten eingeschlagene Verfahren, vollständige, nur etwas gekürzte Literaturdramen, die niemals im Hinblicke auf musikalische Mitwirkung geschrieben waren, wörtlich zu komponieren. Debussys „Pelleas und Melisande" (Dichtung von Maeterlinck), Richard Straußens „Salome" (Dichtung von Wilde) und „Elektra" (Dichtung von Hofmannsthal) sind hierfür Beispiele, ebenso wie d'Alberts „Abreise", der ein älteres Lustspiel von Steigentesch zugrunde liegt.

Verständlich wird dieses Verfahren ja allerdings aus dem Mangel an wirklich guten Librettisten und der Tatsache, daß kaum ein namhafter Dichter der Gegenwart sich zu der sicher sehr undankbaren Herstellung eines Operntextes bereitfinden läßt, andererseits aber gewisse höhere Forderungen poetischer und dramatischer Art heutzutage selbst an ein Libretto gestellt werden. Die schönen Zeiten, in denen noch ein Beaumarchais spotten durfte: „Aujourd'hui ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante," sind endgültig vorbei, und darum ist es höchste Zeit, daß sich die deutschen Komponisten jenes Mindestmaß dramaturgischer Einsicht verschaffen, ohne das sie auf der Bühne kläglich Schiffbruch leiden werden.

Es erhebt sich nun die wichtige Frage: *Muß (oder soll) der Opernkomponist sein eigener Textdichter sein?*

Auf diese Frage kann man selbst Wagnerianern strengster Richtung, die in allem und jedem „in verba magistri" schwören, die beruhigende Versicherung geben: er muß es selbst nach der Meinung Wagners nicht. Wagner hat zwar — und mit Recht — immer wieder die Vereinigung von Dichter und Musiker in einer Person als Idealfall gepriesen; doch hat die Geschichte der Oper insbesondere an Mozart und Verdi gezeigt, daß auch aus der Vereinigung zweier Personen ideal vollendete Kunstwerke hervorgehen können. Man frage sich ehrlich: Vermißt man z. B. an „Figaros Hochzeit" als Gesamtwerk irgendeine jener Vollkommenheiten, die etwa „Die Meistersinger von Nürnberg" auszeichnen? Ich finde: Nein, vorausgesetzt, daß man den „Figaro" nach dem italienischen Originaltexte gibt und sich nicht mit Uebersetzungen begnügt, die in jedem Falle

die wundervolle Einheit von Sprache und Musik aufheben müssen. Wagner selbst hat sich bei seiner Unterredung mit Rossini deutlich darüber ausgesprochen, wie es die Komponisten halten sollten. Rossini hielt die Forderung, daß der Komponist sein eigener Textdichter sein müsse, für „beinahe unerfüllbar“, worauf Wagner erwiderte, die Komponisten könnten, so gut sie Kontrapunkt studieren, auch dem Studium der Sage und Geschichte obliegen, wobei sie schon zu einem ihrer Eigenart gemäßen Stoffe kämen. „Und wenn ihnen die Geschicklichkeit oder Erfahrung abgeht, um die dramatische Handlung anzuordnen, hätten sie dann nicht die Möglichkeit, sich an einen berufenen Dramaturgen zu wenden, mit dem sie zusammenarbeiten könnten? Uebrigens gibt es unter den dramatischen Komponisten wenige, die nicht gelegentlich instinktiv bemerkenswerte literarische und poetische Fähigkeiten gezeigt hätten, indem sie den Text umstellen oder nach ihrem Belieben die Ordnung einer Szene umarbeiten, die sie anders empfinden und besser verstehen als ihr Textdichter.“

Wagner empfiehlt also für alle diejenigen, die nicht ihre eigenen Librettisten sein können, das Zusammenarbeiten mit einem Dramaturgen, man beachte: nicht mit einem beliebigen sogenannten „Dichter“. Er legt das Schwergewicht auf die Bühnenkunde des Mitarbeiters, der unbedingt mit der Konstruktion des Dramas vertraut sein muß. Rein musikalische Unvollkommenheiten sind nämlich leichter zu verbessern als dramatische Fehler, die den ganzen Aufbau der Partitur beeinträchtigen.

Dem Genialitätswahne gewisser Künstler, die im Grunde nur Dilettanten geblieben sind, wird es zwar schmerzlich sein, das erlernen zu sollen, was sie als „Künstler von Gottes Gnaden“ natürlich alle bereits zu können glauben. Das ist ja das Unglück des deutschen Theaters (im Gegensatze zum romanischen und insbesondere französischen), daß selten einer was Theaterpraktisches gelernt hat und jeder beim Scheine der Studierlampe fernab von der Bühne seine Dramen produziert, Dramen, die sich nur deshalb so nennen können, weil ihr Inhalt in dialogischer Form abgefaßt ist. Genau auf die gleiche Art werden Hunderte und Tausende von Opern produziert — ohne die mindeste handwerkliche Kenntnis der Bühne, die eben nur durch genauestes Studium des Baues unzähliger gut konstruierter Dramen und durch den steten lebendigen Kontakt mit dem Bühnenleben erworben werden kann. Man sei kein vorurteilsvoller Verächter der „Mache“, eines Wortes, das Dilettanten und Pseudogenies mit unendlicher Verachtung auszusprechen pflegen, sondern man lerne erst einmal die „Mache“ selbst „machen“, ehe man das Solidtechnische zugunsten des „Geistigen“ herabsetzt. „L'art est mathématique, les grands effects sont obtenus par des moyens simples et bien combinés. Buffon a dit: Le génie n'est qu'une longue patience“ (Die Kunst ist mathematisch, große Wirkungen werden durch einfache, aber wohl kombinierte Mittel erreicht. Buffon hat gesagt: Das Genie ist nichts anderes als eine lange Geduld), schrieb Maupassant einmal an Vauclaire. Gewiß, mit Technik allein kommt man nicht aus, aber ohne Technik bleibt man ewig ein Stümper, auch wenn man Ueberfluß an den herrlichsten Ideen hat. „Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben, gibt höhere Bildung als Halbheit im Hundertfältigen,“ meint Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“, und sein ganzes Leben ist eine Bestätigung dieses Satzes. Große Kunstwerke kann nur die Wechselwirkung von Verstand und Phantasie, niemals aber die Phantasie oder der Verstand allein erzeugen, und kaum eine einzige Kunstgattung braucht so sehr diese Wechselwirkung als das musikalische Drama. Darauf beruht letzten Endes die ungeheure Wirkung Wagners.

Treten wir nun dem eigentlichen technischen Probleme des Aufbaues näher, so haben wir dem Künstler zunächst eine Fundamentalforderung vor Augen zu halten. Er schaffe anschaulich, d. h. er denke in jedem Augenblicke daran, daß das, was er gibt, nicht nur gehört, sondern auch gesehen werden soll. Dieser Satz klingt selbstverständlich, ist es aber, wie Hunderte von verunglückten Dramen und Opern beweisen, durchaus nicht. Schon der Textdichter ist in fortwährender Gefahr, zu erzählen, zu beschreiben, in schön klingenden Worten zu schwelgen, gescheite Erörterungen und Seelenanalysen zu geben. All das ist nicht nur unnütz, sondern schädlich und, sobald Musik dazu kommt, geradezu verhängnisvoll. Man bedenke vor allem: jede noch so kleine Länge des Buches multipliziert sich, musikalisch betrachtet, mindestens mit der Zahl drei, und jede musikalische Länge hemmt den Fluß des dramatischen Geschehens empfindlich. Das Publikum wird gelangweilt, und das ist im Theater das schlimmste. Gespannt soll der Zuschauer den Vorgängen auf der Bühne lauschen, und das kann er nur bei äußerster Kürze, bei Vermeidung aller überflüssigen Worte. Ein Libretto kann überhaupt nicht kurz genug sein, nur dort, wo ein wirklich notwendiger Ruhepunkt der Handlung mit der Möglichkeit musikalischer Ausbreitung eintritt, darf man zum Augenblicke sagen: „Verweile doch, du bist so schön.“ Tut man's anderswo, so hat einen der Teufel der Langeweile sofort beim Kragen. Dieselbe Forderung wie an den Textdichter ist natürlich an den Komponisten zu stellen: keine überflüssigen Zwischenspiele, die nur die Aktion aufhalten und den Darstellern Verlegenheit bereiten, kein Glänzenwollen mit Orchesterfarben und Themenkombinationen, wo die Handlung unerbittlich vorwärts drängt. Auch mit den Augen, nicht nur mit den Ohren kombinieren! Nicht an der Szene vorbeikomponieren, wie das sogar sehr berühmte Komponisten machen. Warnendes Beispiel: ein deutscher Komponist, dessen Bühnenerfolge in den letzten Jahren dank sensationeller Aufmachung recht lärmend waren, der aber mehr Musiker als Dramatiker ist, schrieb in seinem berühmtesten Werke lange Orchesterzwischenspiele. Vom Regisseur auf der ersten Bühnenprobe vor der Uraufführung gefragt, was er sich dabei gedacht habe, gibt er zur Antwort: „Machen's nur, was Sie wollen.“ Natürlich war es ausgeschlossen, diese Zwischenspiele wirklich dramatisch lebendig zu machen, und sie mußten mit Verlegenheitsspiel ausgefüllt werden. Woraus zu ersehen ist, daß der betreffende Komponist immer noch nicht Wagner überwagnert hat. Bei Wagner und bei allen echten Dramatikern — insbesondere bei Gluck — gibt es keinen einzigen überflüssigen Zwischenspieltakt, ja, man kann die Zwischenspiele eines Komponisten geradezu als Prüfstein seiner dramatischen Begabung betrachten. Kein Kundiger täuscht sich darüber, ob ein Zwischenspiel gesehen oder nur gehört ist.

Also: Anschaulichkeit ist die erste und wichtigste Forderung an den musikalischen Dramatiker. Fast alle anderen Gesetze der dramatischen Darstellung lassen sich aus dieser Grundforderung herleiten. Setze dich in Gedanken ins Publikum, bedenke, daß die schönsten am Schreibtische ausgeheckten kontrapunktischen Instrumentalkombinationen, vom Parkett aus betrachtet, nichts sind im Vergleich zur lebendigen Wirkung der Szene. Sei nie der Kapellmeister, sondern stets der Regisseur deiner Oper, wenn du dichtest und komponierst. Noch besser: stelle dich in Gedanken auf die Bühne, frage, wie du diese oder jene Szene selbst spielen oder singen würdest, dann, nur dann wird deine Oper Leben haben. Denke, daß du auf dem toten Papier nur die Umrisse dessen geben kannst, was andere Menschen in wirkliches Leben umsetzen sollen, und was wiederum andere, die nichts wissen von der Tabulatur, erfreuen, erheben, mitreißen, ja auch vielleicht nur „amüsieren“ soll. Denke nicht zu niedrig von der Kunst des nur „amüsanten“ Dramatikers. Es ist schwerer, das Publikum ununterbrochen eine Stunde zu amüsieren, als es drei Stunden mit „hoher“ Kunst zu langweilen. „Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux“ (alle Kunst-

arten außer dem Langweiligen sind gut), meinte Voltaire in der Vorrede zu einem Lustspiele; langweilig wird stets, wer nicht anschaulich bleibt.

Aus der Forderung der Anschaulichkeit fließt unmittelbar die der Beschränkung auf das absolut Notwendige. „Das Notwendige bringen, aber in der Form des Zufälligen, das ist das ganze Geheimnis des dramatischen Stils," meint Hebbel. Und Lessing („Hamburgische Dramaturgie", 82. Stück) schreibt: „Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn, Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie." Die Handlung muß auf die denkbar einfachste Form gebracht werden. Alle epischen Weitschweifigkeiten müssen unerbittlich herausgestrichen werden, jedes einzelne Handlungsmotiv muß eisern mit dem Grundgedanken verbunden sein oder beseitigt werden, wenn es sich nicht organisch verbinden läßt. Schon der erste Entwurf muß klar erkennen lassen, wie die Grundlinien der Handlung sind. Diese Beschränkung gilt in gleicher Weise für die Personenzahl wie für die Anzahl der Akte und Verwandlungen. Hauptgesetz: So wenig Personen als nur irgendmöglich, Beschränkung der nicht die eigentliche Handlung führenden Figuren auf eine Mindestzahl. Ferner: möglichst keine Episodenfiguren, die nach kurzer Mitwirkung spurlos verschwinden. Jeder Mitwirkende erhalte eine „dankbare" Rolle, die organisch mit den Hauptpunkten der Handlung verbunden ist.

Weiter: Zusammendrängung der Handlung auf die mindeste Anzahl von Akten. Wagner ist seit dem „Holländer" (der eigentlich sogar eine nur einaktige Oper mit zweimaligem Szenenwechsel ist) mit drei Akten ausgekommen, was allerdings im ersten Akte der „Götterdämmerung" und im dritten der „Meistersinger" nur mit Anwendung von Gewalt möglich war. Im allgemeinen aber kann man sagen, daß sich die guten Opernstoffe stets in drei, allerhöchstens vier Akte („Carmen" und die meisten Verdischen Opern haben vier) bringen lassen. Es kommt natürlich auch ganz auf die Dauer der Akte an. Wenn man das Publikum frisch erhalten will (Wagner sündigte dagegen leider sehr), darf der Akt nicht länger als eine, höchstens eineinhalb Stunden dauern. Drei Akte zu je einer Stunde oder vier Akte zu je einer halben bis höchstens dreiviertel Stunde, dazwischen je eine Viertelstunde Pause, dies dürfte wohl das Höchstmaß eines Opernabends sein, der nicht in Festspielzeiten fällt. Auf keinen Fall dehne man Einakterstoffe oder Zweiakter gewaltsam zu abendfüllenden Stücken aus. Mehr als vier Akte aber verträgt unser Publikum in der Oper nicht mehr mit Vergnügen, und schließlich geht man doch zum Kunstgenusse, nicht zur Kunstsklaverei ins Theater.

Musik und Patriotismus.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

Die Musikabteilung der Münchner Hof- und Staatsbibliothek, die vor einiger Zeit ihre neuen Räume in dem schönen Heime an der Ludwigstraße bezogen hat, sammelt auch die Kriegsliteratur der Musik. Das gleiche wird wohl noch an manchem anderen Orte geschehen. Besteht die Absicht, der Nachwelt alles zu überliefern, was in den schicksalsschweren Monaten des Krieges an Tonschöpfungen auf den Markt geworfen worden ist und noch geworfen werden wird, so ist zu befürchten, es werde bei noch langer Dauer des Weltbrandes die Erbauung neuer Häuser für diesen Zweck nötig werden. Ohne jede Uebertreibung gesprochen: es ist geradezu gräßlich, was heute alles an Noten zusammengeschrieben wird! Wer immer die Notenfeder zu führen versteht oder zu verstehen glaubt und Begeisterung und Zeit übrig hat, malt Notenköpfe, die in Beziehung zum Kriege stehen. Allerorten regen sich die Berufsmusiker, um auf den Wellen einer patriotischen, vielfach mehr oder weniger schablonenhaft zusammengeleimten Hymne in die Unsterblichkeit zu segeln; der Pfarrer im einsamen Bergdorfe wie der in der Stadt, er kleidet sein ganz gewiß ehrliches und tiefes Empfinden in Töne; der Schullehrer, der auf dem Seminare in die Geheimnisse des vierstimmigen Satzes eingedrungen ist, sendet Lied auf Lied hinaus (die Masse kann er nur durch Masse zwingen), der Konservatorist, dessen Bäsle beim Onkel Doktor seine Lieder unter großem Beifalle hinreißend schön gesungen hat, alle, alle kommen und geben uns — meist nichts. Neulich war sogar ein Kolonialwarenhändler bei mir, der mir aber am Schlusse unserer Unterhaltung zugab, daß Margarine und Schokolade gangbarere Artikel wären, als seine Tonwerke jemals sein würden.

Ganz gewiß: das, was diese Leute treibt, sich künstlerisch zu betätigen, ist an sich schön und edel. Sie wollen, da sie selbst nicht für Deutschland kämpfen können, dem Gefühle, das sie für die große Sache des Vaterlandes im Herzen tragen, Ausdruck geben. Aber muß, frage ich mich jedesmal (und bei der Frage steigt ein Zweifel an der Lauterkeit der Absicht auf), muß dieser Ausdruck immer nach außen streben? Wäre es nicht gut, daß der Auch-Tonsetzer sich und sein Wähnen in sein stilles Kämmerlein einschlöße und der bösen Welt keine Gelegenheit gäbe, anzunehmen, das Komponieren geschähe nicht aus rein ethischen Gründen? In der Tat wird der nüchterne Beobachter zu solchen Erwägungen geradezu gedrängt, denn schon ist das wenige, ganz wenige an künstlerisch Wertvollem, das die Kriegsmonate bisher an Musikwerken ans Licht treten sahen, dabei, durch die Menge des allerübelsten Unkrautes erstickt zu werden. Es ist Pflicht, das einmal in aller Ruhe, aber ohne jede Einschränkung, vor der Oeffentlichkeit auszusprechen.

Notschreie von mancher Seite haben das Publikum endlich darüber belehrt, wie unrecht es war, die Dienste der Künstler für Zwecke der Wohltätigkeit ohne Entgelt und in dem Maße in Anspruch zu nehmen, wie es so vielfach — ohne jedes Verständnis für die sozialen Aufgaben der Zeit — geschehen ist. In entsprechender Weise schädigt die geschäftsmäßige Eilfertigkeit dilettierender Tonzeichenmaler die Berufsmusiker, und diese wiederum machen sich gegenseitig durch Uebereifer im Hinaussenden von Musikwerken Konkurrenz schlimmster Art. Die Verleger prüfen den künstlerischen Wert der eingesandten Arbeiten nicht in allen Fällen, und wieviel von der Dutzendware, die heute den Markt überschwemmt, mag gar auf Kosten seines geistigen Urhebers, sofern man bei diesen Arbeiten überhaupt von Geist reden darf, gedruckt worden sein! Zu Hunderten und Aberhunderten schwirren die übelsten patriotischen Männerchöre durch die Luft, Zeugen des stumpfsinnigsten Liedertafel-Ungeschmackes; die Hindenburg-Märsche mit den abscheulichsten Bildnissen des großen Marschalls (Motto ganz wie seinerzeit bei Reulaux: „billig und schlecht") beleidigen Auge und Ohr auf das empfindlichste. Ja, wo soll das hinaus? Man möchte, sich zu trösten, ein bekanntes grobes Goethe-Wort anführen, das auf das gegenseitige Abtun dieser verehrten Zeitgenossen zielt; allein es würde das Zitat vielleicht unliebsame Weiterungen zur Folge haben, die man in den Tagen des Burgfriedens doch besser zu vermeiden trachten soll. Und dann denke ich ja bei meinem immerhin noch vorhandenen Glauben an die Menschheit, daß es diesen Tonkünstlern in erster Linie nicht auf geschäftliche Vorteile ankommt ...

Das war immer so: den Künstler treibt es zunächst von innen heraus sich schöpferisch zu betätigen. Und dann wirken auf ihn auch äußere Anlässe ein, seiner ganzen Zeit und deren geistigen Strömungen unterliegt er in irgend einer Weise. Ob bewußt oder unbewußt, gilt zunächst gleich. Von jeher haben große politische Ereignisse auch dann für den Künstler Bedeutung gewonnen, wenn er außerhalb ihrer direkten Einwirkung stand. Sie lebten dann wenigstens in seinem Unterbewußtsein. Oder

aber sie wirkten unmittelbar auf ihn und sein Schaffen ein, was sich in seinen Gelegenheitsarbeiten bemerkbar machte. Vielleicht haben die Völker niemals in gleichem Maße wie heute unter der Wirkung der Massenpsychose gestanden. Daß der einzelne sich von ihr frei zu machen beginnt, ändert an den gegebenen Verhältnissen nichts; irgendwie stehen wir alle noch unter dem Banne der drückenden Zeitlage. Empfindung und gleichzeitige Betätigung dieses Allgemeinbewußtseins nennen wir Patriotismus. Sein Ziel ist, der Gesamtheit, dem Staate nach Maßgabe der individuellen Kraft zu dienen.

Jede Arbeitsleistung, die der Gesamtheit oder einzelnen ihrer Gruppen zugute kommt, ist verdienstlich, und es ist deshalb töricht, ihrer eine zu unterschätzen oder einen Beruf als solchen auf Kosten eines anderen zu erheben. Erst die Arbeit aller, der geistigen und körperlichen Kräfte, ermöglicht dem gesamten Organismus des Staates zu leben und sich zu entwickeln. Zeiten wie die, welche wir jetzt durchleben, lassen freilich naturgemäß den und jenen Stand besonders hervortreten und seine Arbeitsleistungen als die wichtigsten erscheinen. Der der Musiker befindet sich sicherlich nicht unter diesen Berufen, und doch wird niemand, der an sich und anderen erfahren hat, was die Musik einem gequälten und erschöpften Menschenherzen sein kann, ihre Bedeutung verkennen dürfen.

Aber woher rührt wohl die Erscheinung, daß, während die meisten Künste aus kriegerischen Taten bedeutsame Anregung geschöpft haben, die Musik, soweit die Qualität ihrer Leistungen in Frage kommt, in ganz bedeutendem Maße zurückstehen muß? Liegt die Ursache im Wesen, in der Ausdrucksbegrenzung der Musik? Das ist ganz gewiß nicht der Fall: wir alle, die wir in unserer Kunst zu Hause sind, wissen ja, wie recht der Romantiker E. T. A. Hoffmann hatte, als er der Instrumentalmusik als Inhalt und Vorwurf das Unendliche zuschrieb. Kein Gefühl, keine seelische Stimmung, die durch Töne nicht einen entsprechenden, wenn auch keine konkrete Fassung duldenden Ausdruck finden könnte und schon gefunden hätte.

Liegt die Schuld gar am Patriotismus? Schwerlich, wie zunächst scheinen möchte, denn die anderen Künste werden ja durch ihn, wie wir bereits hörten, in glücklicher Weise befruchtet. Und doch sehen wir hier die einzige Möglichkeit, der Sache auf den Grund zu kommen.

Patriotismus ist zu allen Zeiten lebendig. Aber Staat und Parteien erkennen ihn nicht immer in der Absicht einzelner Volksgruppen, auf ihre Art für das Ganze zu wirken, an. Von diesem Patriotismus, der hier sein Ideal im Schutzzolle, dort im Freihandel usw. erblickt, müssen wir hier absehen. Für uns handelt es sich um den Patriotismus, der sich als einheitlich geschlossener Volkswille, zu siegen und die Volks-Eigenart und ihre kulturelle Sendung durchzusetzen, zu erkennen gibt.

Ereignisse, wie wir sie jetzt durch den Weltkrieg auf uns wirkend finden, scheinen die Psyche der Tonkünstler nur dann zu befruchten und zu hohem Schaffen anzuregen, wenn die Musiker diese Einwirkung nicht mehr unmittelbar an sich erfahren und zu den Vorgängen in eine gewisse zeitliche Entfernung gerückt worden sind. Beethovens „Schlacht bei Vittoria" bedeutet zur Summe seines ganzen Schaffens, dem die geistige Sphäre seiner Zeit Nährboden war, fast ein Nichts, und Weber wäre unsterblich geworden, wenn er auch Körners „Leyer und Schwert" niemals in Töne gesetzt hätte, ein Werk, das, so Schönes es auch enthält, doch dem lieben Bilde unseres Weber kaum nennenswerte Striche beifügt. Sicherlich ermöglichen es uns die beiden angeführten Werke nicht, ihrer Schöpfer Wesen als typisch deutsche Meister aus den Tönen selbst in vollem Umfange abzuleiten. Darauf aber kommt es für unsere Frage an: zu erkennen, wie weit ein Musikwerk durch das Stammesbewußtsein und durch den Willen, die Volksart zu erhalten, in seiner Eigenart bestimmt ist; erst dann werden wir es ein patriotisches Kunstwerk nennen können, vorausgesetzt selbstverständlich, daß es gleichzeitig den zu stellenden formalen, technischen und ästhetischen Anforderungen genügt.

Wir hatten im 19. Jahrhundert die nationalen Schulen der Musik, deren Eigenart sich leicht erfassen ließ, weil sie an völkisch und formelhaft bestimmbare Lieder und Tänze anknüpfte und Heimat und teilweise uralte Ueberlieferungen der Länder klar erkennen ließen. Die deutsche Musik, die seit Joh. Seb. Bachs Tagen und noch mehr in der Folgezeit zur Weltkunst wurde, läßt sich so einfach nicht in ihrer Wesenheit bestimmen, da ihr Formenreichtum ein gewaltiger und ihr Ausdrucksgebiet ein allumfassendes ist. Bach und Beethoven, Mozart und Mendelssohn, Schubert und Joh. Strauß, Brahms, Bruckner, Wagner, Wolf und Richard Strauß — welche Gegensätze und welche Individualitäten, die wir allesamt dem Deutschtume zuschreiben dürfen, obwohl es ja an unterscheidenden Merkmalen in der Richtung ebensowenig wie in anderen fehlt. In eine kurze Formel also läßt sich das Wesen der deutschen Musik nicht einfangen. Das aber hat uns hier nicht zu beschäftigen. Zunächst nur die Frage: kann die Musik das Wesen des aus einem gewissermaßen ruhenden Zustande zu kraftvoller Betätigung erwachten, von einem Willen durchfluteten Patriotismus, dem, zu siegen und sich durchzusetzen, überhaupt darstellen?

Es ist von vorneherein ganz klar, daß dies, soweit logisch geschlossene Gedankenreihen und konkrete Dinge in Betracht kommen, außerhalb der Grenze der Ausdrucksfähigkeit der Musik liegt. In ganz allgemeinen Zügen jedoch wird es geschehen können, und namentlich dann, wenn der Tondichter seinem Werke ein Programm beigibt, das aber seinerseits doch nicht imstande sein wird, alle Zuhörer vom Inhalte der in ihr erklärten Musik zu überzeugen.

Teilerscheinungen des Krieges können leicht in passender und überzeugender Weise in Töne gekleidet werden und so auch die Gesamterscheinung, insofern sie sich als ein Hin und Her gegensätzlicher Themen mit dem schließlichen Siege eines Themas darstellen ließe. Das wäre dann grundsätzlich nichts anderes wie die Gedanken-Entwickelung, die sich etwa im ersten Sonatensatze darstellt. Die abweichenden Einzelheiten sind hier für uns nicht von Belang. Sehen wir die Einzelerscheinungen für einen Augenblick an. *E. Rabich* hat unsere Vorstellung von den 42-cm-Mörsern als äußerlich plumpen Kriegsmaschinen von furchtbarer Wirkung zu einem glücklich erfundenen Liede auf die fleißige dicke Berta benutzt. *Fritz Volbach* verdanken wir ein prächtiges Lied auf den tapferen General Kluck, worin der naheliegende Reim auf Schluck allerlei fröhliche Scherze gestattet. *Joseph Haas* endlich ist durch den Tod eines Freundes im Felde zur Schaffung herrlicher Elegien angeregt worden. Vielleicht gewinnen wir aus solchen Beispielen die Möglichkeit, der Frage und ihrer Lösung näher zu kommen. Die drei Tondichter sind vortreffliche Freunde ihrer deutschen Heimat. Aber irgend ein patriotischer Zug, wie wir ihn oben gefordert haben, ist aus ihrer Musik nicht zu erkennen. Rabich hat mit seinem Liede den Eindruck des Plumpen, Derben und den des überkräftig Einschlagenden erzielen wollen und erreicht. Die Musik vermag an sich keinerlei Vorstellungen so wiederzugeben, daß der Eindruck des Hörers mit der tondichterischen Absicht von vorneherein übereinstimmen müsse. Im Drama wie im Liede wird diese durch das beigegebene Wort, dort auch durch Szene und Darstellung eindeutig klar. Anders liegen die Verhältnisse bei der reinen Instrumentalmusik. Nähmen wir dem Liede Rabichs den Text, so wäre es um den eindeutigen Sinn geschehen. Reine Instrumentalmusik, und solche großen Stiles vornehmlich, erschließt sich am leichtesten, wenn sich in ihr stark gegensätzliche Bildungen scharfer Prägung zeigen, oder wenn irgend ein feststehender Punkt zur ästhetischen und ethi-

schen Beurteilung gegeben ist, wie die Welt- und Kunstanschauung des Tondichters usw. Trägt sich der Musiker mit dem Gedanken, bestimmte Ideenassoziationen durch sein Werk zu wecken, d. h. will er seine Schöpfung symbolisch aufgefaßt wissen und ahmt er Vorgänge des Lebens, Geräusche, Naturbilder usw. nach, so geht er, rein theoretisch betrachtet, über das eigentliche Ausdrucksgebiet der Musik hinaus, deren Aufgabe es trotz allem Modernismus war, ist und bleiben wird, in erster Reihe ihr frei strömendes Empfinden ohne weitere Vermittelung auf das Gemüt wirken zu lassen. (Das tut Haas in dem angegebenen Werke.) Die Geschichte der Programm-Musik, die ganz gewiß ihre Berechtigung hat, lehrt denn auch einen jeden, der die Dinge wirklich begreifen will, daß, wie Wagner, der Theoretiker, durch seine Musik, so die Pläne und Absichten der von der absoluten Musik Abrückenden durch ihre Werke auf Schritt und Tritt berichtigt worden sind.

Setzt sich der Begriff des auf das Ziel der Volkserhaltung wirkenden Patriotismus aus einer Reihe von Vorstellungen zusammen, die in erster Linie rein verstandesmäßig zu erfassen sind (trotz dem Gefühle der eingeborenen Vaterlandsliebe), so ist klar, daß ihm mit der absoluten Musik nicht beizukommen ist. Wohlverstanden: es handelt sich um die hohe Kunst, nicht um Gelegenheitsarbeiten, die eine patriotische Aufschrift tragen. Werke wie der Dessauer- oder Radetzky-Marsch scheiden hier vollständig aus: die Assoziationsmöglichkeit wird hier durch den Zweck der Feiern, bei welchen solche Tonschöpfungen zu erklingen pflegen, gegeben. An sich hat der Dessauer-Marsch weder etwas vom alten Dessauer, noch etwas anderes, das man patriotisch heißen könnte.

Ist der Tondichter als Kind seiner Zeit von deren Allgemeinempfinden erfüllt und schafft er aus diesem in individuell bedingter Fassung sein Werk, etwa eine Symphonie, die der Verherrlichung Deutschlands dienen und in der Hoffnung auf Sieg ausklingen soll, so kann gar wohl die ihm vorschwebende Empfindungskette in ihrem ganzen Zusammenhange von dem Zuhörer seines Werkes innerlich verfolgt und verstanden werden. Dies wird dann um so leichter geschehen können, wenn eine Ueberschrift wie „Deutschland" die Hörer in eine ganz bestimmte Empfindungssphäre versetzt, und wenn das Allgemein-Empfinden sich zeitlich mit dem des Symphonie-Schöpfers deckt. Was so heute — vielleicht — nach dem bloßen Hinweise auf die Richtung des Werkes voll aufgenommen werden kann, das wird, ist der Zustand des tätigen patriotischen Gefühles wiederum dem ruhenden, wenngleich ebenso selbstverständlichen Patriotismus gewichen, seine Wirkung längst nicht in dem gleichen Umfange äußern. Wer das zu bezweifeln geneigt ist, möge an die Wirkung des oben genannten Beethovenschen Werkes einst und jetzt denken.

Wir haben gefunden: ein im aktiven Sinne Patriotismus enthaltendes Kunstwerk der Musik muß Elemente des Volkstumes und des Volksempfindens aufweisen, die unmittelbar oder mittelbar zu uns sprechen, also vom Gefühle ohne weiteres oder durch die Hilfe eines Programmes oder einer programmatischen Ueberschrift, auf dem Umwege über eine gewisse Verstandestätigkeit aufgenommen werden. Voraussetzung der Wirkung ist neben der Erfüllung der künstlerischen Forderungen die andere, daß Tondichter und Hörer gleichmäßig unter dem Banne des Allgemein-Empfindens stehen.

Und dies scheint mir, um zum Schlusse zu kommen, zu erklären, weshalb die Musik keine „patriotischen" Kunstwerke von wirklich unbezweifelbarer Größe besitzt, dies Gebundensein des schaffenden Musikers an Ideen, die zur gleichen Zeit einen jeden seiner Volksgenossen bewegen, ihm keinen freien Flug der Phantasie gestatten, der allein ihm Dauerndes und Großes zu schaffen ermöglicht.

Guido Adler.

Von Univ.-Dozent Dr. EGON WELLESZ (Wien).

Zu den sogenannten philologisch-historischen Wissenschaften, der Kunstgeschichte und Literaturgeschichte, ist in den letzten Jahrzehnten als neuer Bestandteil die Musikgeschichte getreten und hat durch ihre überraschend günstige Entwicklung das Interesse und die Achtung verwandter Fachkreise gewonnen, so daß ihr jegliche Unterstützung von seiten der berufenen Kreise zuteil wird. Zu den wenigen Männern, die an der Wiege der jungen Wissenschaft gestanden sind, ihr den Weg in die Welt gebahnt haben, gehört *Guido Adler*, dessen bald nahenden 60. Geburtstag in geziemender Weise zu feiern der gegenwärtige Augenblick verbietet, der alles Persönliche zurückdrängt und nur die Sache gelten läßt. So soll auch diese Skizze weniger vom Persönlichen als vom Werke sprechen.

Guido Adler wurde am 1. November 1855 zu Eibenschütz in Mähren als Sohn eines Arztes geboren. Frühzeitig starb ihm der Vater und ließ die Familie in engen Verhältnissen zurück. Bald nach dem Tode des Vaters übersiedelte seine Mutter nach Wien, wo Adler am akademischen Gymnasium studierte und gleichzeitig das Konservatorium absolvierte, dessen künstlerisches Niveau damals ein ganz vorzügliches war. Schüler und Lehrer von glühendem Enthusiasmus für ihre Kunst erfüllt, Männer wie Mottl und Mahler, waren seine Studiengenossen. Mit Mottl und K. Wolf begründete Adler 1874 den Wagner-Verein, an dessen Vereinsabenden die Werke Wagners auf dem Klavier vorgetragen, und dadurch das Publikum für die Aufführungen vorbereitet wurde. Mit Mahler verband ihn fortan innige Freundschaft, deren sichtbaren Niederschlag man in der Würdigung Mahlers finden kann, die Adler im biographischen Jahrbuche veröffentlicht hat.

Im Jahre 1874 verließ er preisgekrönt das Konservatorium und wandte sich auf der Universität vorerst juristischen Studien zu. 1878 wurde er Doctor juris und zwei Jahre später Doctor phil. mit einer Arbeit: „Die historischen Grundklassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600", welche als Dissertation dem damaligen Prof. Eduard Hanslick vorgelegt, und in der „Allgemeinen Musik-Zeitung" 1880, No. 44—47, abgedruckt wurde. Schon im folgenden Jahre habilitierte er sich mit der „Studie zur Geschichte der Harmonie" (Sitzungsberichte der philologisch-historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien) als Privatdozent an der Universität Wien. Hier hielt er Vorlesungen über die Geschichte der Musik im Mittelalter, über die Blütezeit des a cappella-Gesanges, über die musikalische Bewegung um 1600, über die Geschichte der Musik im 17. Jahrhundert und über die Geschichte der Musik von Palestrina bis Bach. Man ersieht daraus die systematische Durchforschung eines zusammenhängenden Gebietes musikalischer Kultur, welches damals, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, lieber kursorisch abgetan wurde, als daß man jahrelang Spezialkollege aus dieser Zeit gewählt hätte.

Während dieses Zeitraumes, im Jahre 1882, ging Adler als Delegierter zum Internationalen liturgischen Kongresse nach Arezzo und brachte von dort jene Vorliebe für den gregorianischen Gesang in seiner ursprünglichen Form mit, die ihn veranlaßte, sich jahrelang mit dem Studium des Chorales zu befassen und auch gegenwärtig im musikhistorischen Institute dem Choral eine bedeutende Rolle im Studienplane einzuräumen.

Das Fehlen einer rein fachlichen musikwissenschaftlichen Zeitschrift größten Umfanges bewog Adler mit zwei der hervorragendsten Gelehrten zur Gründung einer derartigen Publikation in Verbindung zu treten. Chrysander und Spitta, die großen Biographen von Händel und Bach, boten Gewähr, daß eine solche Zeitschrift ein hohes Niveau einhalten würde. Beide erklärten sich mit Freuden bereit, und so erschien 1885 der erste Jahrgang der „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft", herausgegeben von Fr. Chrysander und Philipp Spitta, redigiert von Guido Adler. Wenn man die zehn Jahrgänge der Zeitschrift durchblättert, staunt man über die Fülle des darin Gebotenen, das durchwegs erstrangig ist. Jeder Beitrag ist so lange gehalten, wie es das Thema erforderte, nicht aus äußeren Gründen gekürzt und beengt, mit künstlerischen Beigaben und Notenbeispielen ist nicht gespart. Darum sind auch die meisten der hier veröffentlichten Artikel und Essays heute noch lebendig und bieten reiche Belehrung. Als Eröffnungsartikel schrieb Adler eine knappe Skizze „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", welche die Forderung nach historischer, nicht ästhetisierender Durchforschung der Musikgeschichte zum ersten Male in systematischer Weise erhob.

Kurz nach Begründung der Zeitschrift erhielt Adler die Berufung nach Prag als außerordentlicher Professor, wohin er noch 1885 übersiedelte und bis 1898 verblieb. In diesen zwölf Jahren Prager Lehrtätigkeit erweiterte Adler den Kreis seiner Vorlesungen durch Kollegien über die Geschichte der Instrumentalmusik und der Kunstformen, der Oper und der

verschiedenen Bewegungen im 19. Jahrhundert. Daneben führte er Seminarübungen ein, bei welchen erstens Kunstwerke im Anschlusse an die Vorlesungen besprochen wurden und zweitens Uebungen in älteren Notationen und Lektüre von Quellenschriften zur Musikgeschichte getrieben wurden. An dieser Dreiteilung des Unterrichtes hielt Adler auch fest, als er im Jahre 1898 als Nachfolger Ed. Hanslicks die ordentliche Professur für Geschichte und Theorie der Musik an der Wiener Universität übernahm und im Musikhistorischen Institute den geeigneten Rahmen für streng wissenschaftliche Forschung schuf.

In die Zeit seines Prager Aufenthaltes fiel die Internationale Ausstellung für Musik und Theater im Jahre 1892. Adlers Verdienst, der den Vorsitz der historischen Abteilung führte, war es, daß die Ausstellung einen Ueberblick über die Entwickelung der Musik bot, wie er bisher noch niemals zustande gekommen war und jetzt wohl in absehbarer Zeit nicht wieder zustande kommen wird. Ueber die Summe des Geleisteten gibt der von Adler verfaßte Fachkatalog Aufschluß, d. h. man kann ungefähr ahnen, was für eine Mühe das Zustandekommen der Ausstellung gekostet haben mußte; genaueren Einblick gewähren die mit zahllosen Listen von Musikalien und Zetteln von Fundorten angefüllten Mappen, die im Musikhistorischen Institute aufbewahrt werden.

Um diese Zeit 1892—93 gab Adler in zwei Bänden Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Josef I. heraus und legte damit den Grundstein zu den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich, deren Herausgabe im Jahre 1893 eine vom Unterrichtsministerium eingesetzte Kommission übernahm. Schon im Jahre 1888 hatte Adler in einer dem Unterrichts-Ministerium vorgelegten Denkschrift den Plan einer internationalen systematischen Publikation von „Monumenta historia musica" unterbreitet [1]. Der Plan fand lebhaftes Interesse, nur kam man im Laufe der Unterhandlungen von einer Internationalisierung des Unternehmens ab. Die für die internationale Musik- und Theaterausstellung durchgeführten bibliographischen Aufnahmen dienten als Basis für die Anlage des Unternehmens.

Prof. Dr. jur. et phil. GUIDO ADLER.

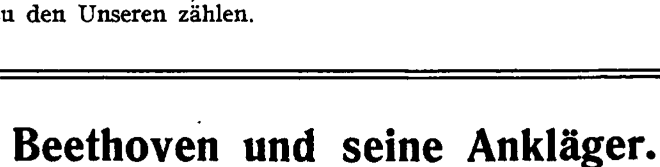
Kam es auch nicht zu der beabsichtigten gemeinsamen Herausgabe mit Deutschland, so einigte man sich doch über die in beiden Reichen gemeinsam wirkenden Komponisten, und suchte die Publikationen möglichst ähnlich zu gestalten.

Wenn auch die Bände der „Kaiserwerke" vor die Gründung der eigentlichen „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" fallen, so gehören sie doch dem Inhalte nach aufs engste zu ihnen, und sind in Form und Ausführung maßgebend für sie geworden. In jüngster Zeit, seit 1913, wurde nur zur Entlastung der Bände von umfangreicheren und mehr ins Detail gehenden Einleitungen die „Studien zur Musikwissenschaft" geschaffen, in denen auch Arbeiten, die in loserem Zusammenhange zu den „Denkmälern" stehen, aufgenommen werden. Als Leiter dieser großangelegten Publikationen, die nunmehr an 50 Bände umfassen, steht seit der Gründung Guido Adler unermüdlich an der Spitze und hat auch selbst eine ganze Reihe von Bänden ediert; z. B. die Festoper von Marc Antonio Cesti: „Il pomo d'oro", Muffats und Frobergers Klavierwerke, Benevolis große Festmesse und a cappella-Werke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus den Trienter Codices. Aber auch bei den übrigen Bänden hat Adler beratend und oft helfend eingegriffen.

Als Adler im Jahre 1898 die Nachfolge Hanslicks an der Wiener Universität antrat, kam er demnach als ein fertiger Mann mit einem großen Programme, zu dessen Verwirklichung nicht die Tätigkeit eines einzelnen ausreichte, sondern zu dessen Ausführung er eines Stabes historisch geschulter Mitarbeiter bedurfte. So kam es zur Gründung des Musikhistorischen Institutes, welches sich seit zwei Jahren im Hauptgebäude der Universität befindet und einen eigenen Hörsaal und eine umfangreiche Studienbibliothek besitzt. Die außerordentliche musikalische Kultur Wiens begünstigte das Emporblühen des Institutes, dessen Ausgestaltung dank der überwiegenden Zahl musik-theoretisch vorgeschulter Hörer immer höhere Anforderungen zuließ, so daß die wachsende Zahl der Hörer nicht eine Popularisierung der Seminarübungen, sondern im Gegenteil eine Spezialisierung mit sich brachte. Aus der Schar dieser Hörer gingen allmählich Mitarbeiter an den Denkmälerpublikationen hervor, die nicht nur bio-bibliographische Vorarbeiten machten, sondern auch zur Herausgabe einzelner Bände herangezogen wurden.

Daß bei einem derartigen Aufwande von editionstechnischer und organisatorischer Tätigkeit, zu welcher in letzter Zeit auch die Leitung der Kommission zur Herausgabe eines Corpus scriptorum de musica, einer internationalen Bestrebung zur Herausgabe aller mittelalterlichen lateinischen musiktheoretischen Schriften trat, die eigene literarische Tätigkeit zurücktreten mußte, ist begreiflich. Dennoch konnte Adler im Jahre 1904 sein Buch über Richard Wagner, die erste historisch-kritische Arbeit über den Meister, und 1911 den „Stil in der Musik", Band I: „Die Prinzipien und Arten des musikalischen Stils" herausgeben; dazu kommt noch eine Anzahl von Essays und kleineren Arbeiten, von denen ich nur die meisterhafte biographische Würdigung Gustav Mahlers hervorheben will. Das macht die Stärke der didaktischen Praxis Adlers aus und kennzeichnet auch den Geist, der im Musikhistorischen Institute herrscht: sich in jede musikalische Epoche einfühlen zu können, weder das Alte über dem Neuen, noch das Neue über dem Alten vernachlässigen. Es ist bezeichnend, daß Adler in seiner Jugend einer der Vorkämpfer für Wagner war, und später ebenso lebhaft für Gustav Mahler als Dirigenten und Symphoniker eintrat, daß die früheren Mitglieder des Institutes zum Teil Schüler von Schönberg waren, wie jetzt viele bei Prof. Franz Schreker lernen. Das bürgt für lebensvolle und verständnisvolle Arbeit, die bei aller Pedanterie und historischen Akribie sich nie im Wesenlosen verlieren kann, sondern alles daran setzt, die Geheimnisse und Zusammenhänge der Kunst jeder Zeit aufzusuchen. In diesem Sinne will die moderne musikhistorische Arbeit verstanden werden und so wie die alten Gemälde dem modernen Maler Belehrung und Anregung bieten, werden auch allmählich die Aufführungen älterer Musik — allerdings müssen es gutverstandene und gutausgeführte sein — dem modernen Musiker ungeahnte Anregung bieten.

Daß heute schon in diesem Sinne zielbewußt gearbeitet werden kann, verdanken wir den Gründern der modernen Musikwissenschaft, unter denen wir mit Stolz Guido Adler zu den Unseren zählen.



Beethoven und seine Ankläger.

Von GUSTAV ERNEST (Charlottenburg).

Mit seltsamer Beharrlichkeit kehren in den meisten Biographien Beethovens gewisse Anschuldigungen gegen den Charakter des Meisters wieder: Schindler spricht von seinen „merkantilischen Spekulationen", Thayer bezeichnet sein Verhalten Mälzel gegenüber als „weder edel noch großherzig, einen Flecken in seinem Charakter", Bekker zeiht ihn der „Skrupellosigkeit in Geldsachen"; man hat ihn wegen seiner Härte gegen seine Schwägerin, seiner „Undankbarkeit" gegen die Fürsten Lobkowitz und Kinsky, wegen der „Gewissenlosigkeit", mit der er „Vorschüsse auf Werke annahm, die er nicht lieferte", hart angegriffen .... ein Abgrund scheint sich zwischen dem Künstler und dem Menschen Beethoven aufzutun, der sie fast als zwei gesonderte Wesen, die sich nach diametral entgegengesetzten Richtungen hin entwickelten, erscheinen läßt. Und doch zerfallen alle diese Anschuldigungen

[1] Ueber die Geschichte der „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" orientieren das von der leitenden Kommission anläßlich der Haydn-Zentenarfeier herausgegebene „Gedenkblatt" (Wien 1909), ferner W. Freih. v. Weckbecker: „Zwanzig Jahre ‚Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich'." „Oesterreichische Rundschau", Bd. 37, Heft 4.

in nichts, wenn man sie einmal auf Grund alles vorhandenen, historisch beglaubigten Beweismaterials unter die kritische Lupe nimmt. Diesem Prozeß habe ich sie in den Januar- und Märzheften der „Deutschen Rundschau" unterzogen, und ich komme mit besonderer Freude der Aufforderung der „Neuen Musik-Zeitung" nach, die Ergebnisse meiner Untersuchung ihrem weiten Leserkreise vorzulegen.

Wir wollen uns zuerst mit seinem Vorgehen gegen seine Schwägerin, die Frau seines Bruders Karl, beschäftigen, mit der er, wie jüngst erstmalig aus alten, zufällig von Herrn Dr. Reinitz in Wien entdeckten Akten festgestellt wurde, schon 1813 einen Rechtsstreit hatte und gegen die er dann nach dem Tode seines Bruders fünf Jahre lang wegen der Vormundschaft über ihren Sohn prozessiert hat. Um Beethoven zu verstehen, muß man sich über den Charakter und Ruf dieser Frau vor allem klar sein. Noch zu Lebzeiten ihres Gatten war sie wegen einer Veruntreuung bestraft und des Ehebruchs mit einem Studenten der Medizin überführt worden. Ihre Verschwendungssucht hatte Karl von Beethoven endlose Sorgen bereitet und ihn gezwungen, die Hilfe des Bruders in solchem Maße in Anspruch zu nehmen, daß Beethoven selbst die allmählich angesammelte Schuld auf 10000 Gulden beziffert hat. Nach dem Tode des Gatten brachte sie durch ihren dissoluten Lebenswandel fortgesetzt neue Schmach auf den Namen, den sie trug, und ich führe zur endgültigen Charakterisierung dieser Frau noch das Zeugnis ihrer eigenen Schwiegertochter an, demzufolge sie noch in höherem Alter in Baden mit einer „gleichfalls entarteten, unehelichen Tochter" lebte. Können wir uns danach wundern, wenn Beethoven alles daransetzte, den Sohn, dessen Vormund er war, dem Einfluß einer solchen Mutter zu entziehen? Leicht ist es ihm nicht geworden, gegen sie vorzugehen. Er fühlte es tief, was es bedeute, einer Mutter ihr Kind, einem Kinde die Mutter zu nehmen. Eintragungen im Tagebuch wie die folgenden, zeigen, welchen harten Kampf er mit sich selbst gekämpft hat: „Gott, Gott, mein Hort, mein Fels, du siehst mein Inneres und weißt, wie wehe es mir tut, jemanden leiden machen müssen bei meinem guten Werke für meinen teuren Karl." Und: „Du Allmächtiger siehst in mein Herz, weißt, daß ich mein eigenes Bestes um meines teuren Karl willen zurückgesetzt habe, segne mein Werk, segne die Wittwe." Solche Worte zeigen, daß Beethovens Vorgehen nicht rücksichtsloser Gleichgültigkeit gegenüber den Gefühlen einer Mutter entsprang, sondern ein Opfer war, das er seinem hohen Pflichtbewußtsein abzwang.

Was nun den oben erwähnten Prozeß aus dem Jahre 1813 betrifft, so hatte Beethoven damals dem Bruder wieder mit einer Summe von 1500 Gulden ausgeholfen, für die die aus begütertem Hause stammende Schwägerin die Bürgschaft übernommen hatte. Infolgedessen geriet Beethoven, dessen Einnahmequellen damals ungewöhnlich spärlich flossen, selbst in solche Bedrängnis, daß er sich nach dem Zeugnis Spohrs und Nannette Streichers in geradezu „desolatem Zustande" befand. Er verlangte nun Rückgabe des Geldes, und da diese nicht erfolgte, ging er — doppelt empört über die verschwenderische Lebensweise Johannas — gegen sie gerichtlich vor. Am 22. Oktober 1813 wurde ein Vergleich geschlossen, laut dessen sie sich zu einer ratenweisen Tilgung der Schuld verpflichtete.

Wie verhält es sich nun mit dem Vorwurf der Undankbarkeit gegenüber den Fürsten Kinsky und Lobkowitz?

Im Jahre 1809 hatte König Jerôme von Westfalen Beethoven den Antrag gestellt, als Kapellmeister mit einem Gehalt von 600 Dukaten (etwa 6000 Mark) nach Kassel zu kommen. Als die Kunde davon sich in Wien verbreitete, erweckte sie solche Bestürzung, daß drei kunstfreudige Männer, der Erzherzog Rudolf und die beiden Fürsten Kinsky und Lobkowitz sich entschlossen, Beethoven eine lebenslängliche Rente unter der Bedingung, daß er dauernd in Wien bleibe, auszusetzen. Diese Rente betrug nominell 4000 Gulden, woran Fürst Kinsky mit 1800, der Erzherzog mit 1500 und Fürst Lobkowitz mit 700 Gulden beteiligt waren. Da sie aber nicht in barem Gelde, sondern in „Bankozetteln" ausbezahlt wurde, deren Kurs ein sehr niedriger war, so belief sie sich tatsächlich nur auf 1612 Gulden (etwa 3400 Mark). Schon zwei Jahre später trat infolge des Staatsbankerotts ein weiterer Kursfall ein, durch den der Wert der Rente auf wenig über 800 Silbergulden sank. Auf Beethovens Vorstellungen verstanden sich die drei Fürsten dazu, ihre Anteile nach dem Kurse von 1809 weiterzahlen zu lassen. Doch schon im September 1811 hörten die Lobkowitzschen Zahlungen ganz auf, da der Fürst in Schwierigkeiten geraten war und seine Angelegenheiten in die Hände von Kuratoren gelegt wurden. Diese weigerten sich, den Beitrag des Fürsten anders als nach dem Kurse von 1811 auszuzahlen, und ein gleiches taten die Kuratoren des Kinskyschen Vermögens, der im November 1812 durch einen Sturz vom Pferde getötet wurde. Beethoven sah so sein Jahresgehalt plötzlich auf ein Minimum reduziert, und da seine wiederholten dringenden Vorstellungen erfolglos blieben, suchte er auf gerichtlichem Wege zu seinem Rechte zu kommen und ließ sich in seinen Briefen an intime Freunde zu wilden Zornausbrüchen über Lobkowitz hinreißen. Man hat das als Akte schwerster Undankbarkeit großherzigen Gönnern gegenüber charakterisiert. Waren sie das wirklich? Beethoven hat — und das mit vollem Recht — das Jahresgehalt nie als ein Gnadengeschenk angesehen, sondern als eine Entschädigung für die ausgeschlagene Kasseler Anstellung. „Keine Gnade ist es nicht", schreibt er einmal; „der selige Fürst (Kinsky) war einer derjenigen, welche am meisten in mich drangen, den Gehalt von 600 Dukaten in Gold jährlich auszuschlagen." Man hatte ihn an Wien binden wollen; Beethoven hatte sich dazu verstanden, das glänzende Anerbieten des Königs um das viel geringere der Fürsten aufzugeben — war es nicht nur natürlich, daß sein starkes Rechtsgefühl sich dagegen empörte, daß man nun, an den Buchstaben des Gesetzes sich klammernd, sein Einkommen noch weiter verkürzen wollte? Und wir können sein Empfinden noch besser verstehen, wenn wir unvergegenwärtigen, wie gering die Summe, um die im Kinskyschen Fall der Streit ging, im Vergleich zu dem ungeheuren Vermögen, das der Fürst hinterlassen, war, und daß der Loukowitzsche Anteil überhaupt nur 280 Gulden in Silber betrgz. Es kam schließlich, hauptsächlich auf Betreiben des Erb. herzogs, zu einem Vergleich, wonach Lobkowitz sich verpflichtete, seinen Anteil in der ursprünglich angesetzten Höhe (700 Papier- = 280 Silbergulden) weiterzuzahlen, während der Kinskysche von 1800 auf 1200 Gulden (480 Gulden in Silber) herabgesetzt wurde. Kann nach alledem der Vorwurf der Undankbarkeit wirklich aufrecht erhalten werden?

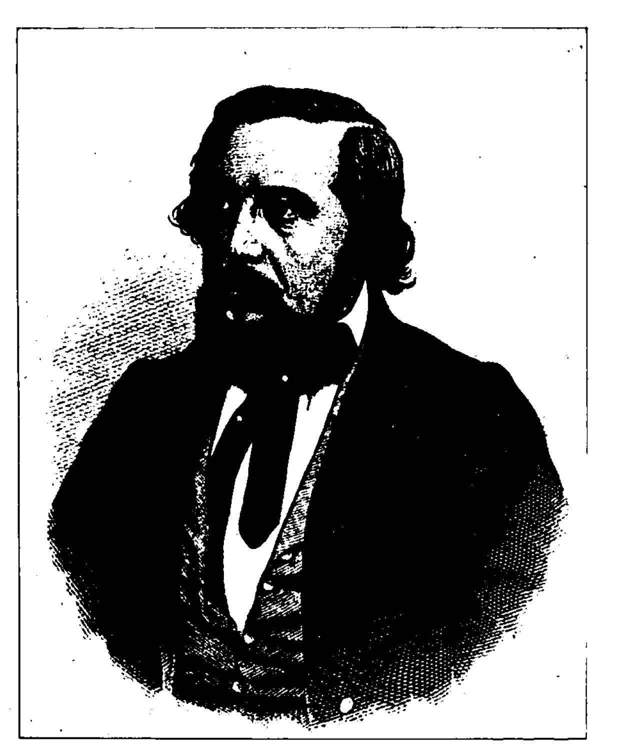
Außerordentlich scharf ist Beethoven wegen seines „skrupellosen" Verhaltens den Verlegern gegenüber angegriffen worden, von denen er häufig Vorschüsse auf Werke angenommen habe, die er nicht nur nicht lieferte, sondern oft überhaupt nicht zu liefern beabsichtigte. Ich habe alle mir bekannten diesbezüglichen Fälle nachgeprüft, und was ich fand ist zunächst, daß es die Verleger waren, die aus eigenem Antrieb und aus dem sehr erklärlichen Wunsch, sich einen Anspruch auf Werke des Meisters zu sichern, ihm Vorschüsse anboten. In einem Briefe von ihm an Peters (7. Juli 1823) lesen wir: „aus ihren Briefen erhellet, daß sie mir es aufgedrungen haben, da ich es garnicht verlangt, indem sie sagten, daß sie denen Komponisten immer Geldvorschüsse machen." Als er mit Peters, der ihm zumutete, ihm seine Kompositionen erst „zum Durchsehen zu schicken", nicht einig werden konnte, zahlte er ihm den erhaltenen Vorschuß in bar zurück. Dasselbe geschah mit Bezug auf die Vorschüsse, die er von Artaria (750 Gulden) und Steiner empfangen hatte; tatsächlich war die einzige Forderung, die nach Beethovens Tode an den Nachlaß gestellt wurde — soweit Vorschüsse oder Schulden in Betracht kommen —, eine von Artaria für 150 Gulden.

Als besonders schwerwiegend ist immer der Fall der Gesellschaft der Musikfreunde hingestellt worden, die Beethoven 1819 einen Vorschuß von 400 Gulden auf ein Oratorium gab, das er dann nie geschrieben hat. Aber auch hier kann den Meister kein Vorwurf treffen. Zunächst wurde auch dieser Vorschuß unaufgefordert gezahlt. Sodann aber vergingen Jahre, bevor das Gedicht, das den Redakteur der „Wiener Zeitung", Bernard, zum Verfasser hatte, fertig wurde. Als es endlich in Beethovens Händen war, erwies es sich mit seinen kalten Allegorien als so ungeeignet zur Vertonung, daß Beethoven sich nicht dazu entschließen konnte. „Wie soll ich mich dafür begeistern?" — in diesen Worten hat er sein Urteil darüber zusammengefaßt. Damit ist nun aber nicht gesagt, daß er nicht die beste Absicht gehabt habe, seiner Verpflichtung nachzukommen. Dazu bedurfte es aber zuerst eines neuen Textes. Verhandlungen darüber wurden bis 1826 fortgesetzt — damals wurde der Plan eines Oratoriums „Saul" ernsthaft erwogen — doch sein bald darauf erfolgter Tod machte allen Hoffnungen, auch ein Werk dieser Gattung noch von dem Meister zu erhalten, ein Ende. Wie die Gesellschaft der Musikfreunde sich selbst zu der ganzen Angelegenheit stellte, geht daraus hervor, daß sie den Meister nicht nur nicht um den Vorschuß mahnte, sondern ihn im Jahre 1826 sogar zu ihrem Ehrenmitglied ernannte.

Vielfach getadelt ist Beethoven auch worden, weil er die Große Messe sechs Verlegern zugleich angeboten habe, um sie schließlich einem siebenten zu geben, also einen unwürdigen Schacher mit dem Werke getrieben habe! Daß Beethoven mit 7 Verlegern wegen der Messe verhandelt hat, ist erwiesen; aber ein Vorwurf könnte ihm daraus doch nur dann gemacht werden, wenn er einen gegen den anderen ausgespielt und dadurch den Preis des Werkes künstlich in die Höhe zu treiben versucht hätte. Gerade das aber war nicht der Fall! Der erste Verleger, mit dem Verhandlungen angeknüpft werden, ist Simrock. Beethoven fordert 125 Louisdor, Simrock bietet 100, und Beethoven erklärt sich damit einverstanden. Später aber läßt Simrock Beethoven mitteilen, er habe nicht Louisdor, sondern Friedrichsdor gemeint, wodurch der Preis abermals verringert wird. Beethoven geht zwar auch darauf ein, äußert aber zugleich die Hoffnung, Simrock werde doch die Louisdor zu einem höheren Kurse berechnen. Unterdessen schreitet die Arbeit an der Messe, die damals noch nicht über die Anfänge hinaus war, fort, das Werk nimmt ungeahnte

Dimensionen an, statt e i n e s Jahres, wie er geglaubt, nimmt es ihn über v i e r Jahre in Anspruch. Zugleich erhält er von anderen Verlegern höhere Angebote. So läßt er jetzt Simrock bitten, da er „doch nicht verlangen würde, daß er viel verliere“, und da er ihn „ohnehin für den reichsten von allen Verlegern halte“, ihm 1000 Gulden zu bewilligen. Simrock aber besteht auf seinem Schein und bricht schließlich die Verhandlungen ab. Fraglos hat Beethoven hier nicht ganz loyal gehandelt. Aber Simrock war reich, er arm, der Preisunterschied von etwa 200 Gulden, für Beethoven eine beträchtliche Summe, bedeutete wenig für Simrock — vor allem aber: das Werk war ein ganz anderes geworden, als der Meister damals, als er es Simrock zuerst anbot, selbst geahnt hatte, er konnte es jetzt selbst als „sein größtes“ bezeichnen. Können wir uns wundern, daß er, dem die Vormundschaft über den Neffen die schwersten Opfer auferlegte, einen möglichst hohen Preis dafür zu erzielen suchte?

Tausend Gulden hatte er von Simrock verlangt, und das ist der Preis, bei dem er nun von Anfang bis zu Ende bleibt — Verleger nach Verleger erscheint auf der Bildfläche, die Verhandlungen zerschlagen sich bald aus dem einen, bald aus dem andern Grunde, der Preis ist immer der gleiche, für 1000 Gulden hat Schott schließlich das Werk angekauft. — Verdient nun Beethoven wirklich die Vorwürfe, die man ihm gemacht hat? Manchem wird es im Gegenteil überraschend und wenig weltklug erscheinen, daß er mit der steigenden Nachfrage nicht auch seine Forderung steigerte — jedenfalls steht das eine fest: er hat auch hier nicht gegen seinen Grundsatz „Meine Ehre ist mir nächst Gott das Höchste“ verstoßen. — Ich habe oben die harte Verurteilung, die Beethoven durch Thayer in der Mälzelschen Angelegenheit erfährt, erwähnt, eine Verurteilung, die um so schwerer ins Gewicht fällt, als sie auch von dem Uebersetzer Deiters und dem ausgezeichneten Neu-Bearbeiter der Thayerschen Biographie, Riemann, mitunterschrieben wird. Welches sind die Tatsachen? Wir wissen bereits, in wie großen finanziellen Bedrängnissen sich Beethoven im Jahre 1813 befand. Da war ihm der Mechaniker Mälzel mit 50 Dukaten beigesprungen, und Beethoven hatte seiner Dankbarkeit dadurch Ausdruck gegeben, daß er für Mälzels mechanisches Orchester (Panharmonikon) seine Schlacht-Symphonie komponierte. Sehr bald aber erkannte der überaus geschäftskundige Mälzel, daß die Vorführung eines Werkes des berühmtesten lebenden Komponisten durch sein Panharmonikon eine noch ungleich größere Sensation erregen würde, wenn das Werk selbst vorher schon der Oeffentlichkeit mit dem größtmöglichen Eklat übergeben würde. So überredete er Beethoven, es für volles Orchester zu bearbeiten und in dieser Form wurde es zum Besten der in der Schlacht bei Hanau Verwundeten zusammen mit der VII. Symphonie aufgeführt und errang einen ungeheuren Erfolg. Damit dabei auch Mälzel nicht zu kurz komme, hatte Beethoven sich dazu verstanden, zwischen seinen Werken Mälzels „mechanischen Trompeter“, zwei Märsche von Dussek und Pleyel spielen zu lassen. Inzwischen aber hatte er zu seinem Erstaunen erfahren, daß Mälzel sich nicht nur als den alleinigen Unternehmer der ganzen Veranstaltung angekündigt hatte, wodurch der edle Zweck und reiche Ertrag derselben allein auf sein Konto kam, sondern auch auf den Anschlagzetteln die Schlacht-Symphonie als sein Eigentum bezeichnet hatte. Mälzels Vorgehen ist dabei ganz im Einklang mit dem Charakterbilde, das Thayer, der hier so energisch für ihn eintritt, an anderer Stelle (Groves Musiklexikon) von ihm entworfen hat. Dort nennt er ihn nämlich einen „gerissenen Geschäftsmann, mit einer ausgesprochenen Neigung, die Ideen anderer für seinen eigenen Vorteil auszubeuten.“ Bekanntlich gebührt ja auch der Löwenanteil an dem nach ihm benannten Metronom, den er allgemein als seine Erfindung ausgab, den Mechanikern Stöckel und Winkel, wie er selbst später, gezwungen, zugestand. Beethoven war um so empörter über Mälzels Vorgehen, als ihm zu gleicher Zeit zugetragen wurde, Mälzel sprenge überall aus, er habe ihm nicht 50, sondern 400 Dukaten geliehen, und setzte nun zwei eigene Konzerte an, in welchen er „die Schlacht“ zusammen mit seiner VII. und VIII. Symphonie zur Aufführung brachte. Thayer macht Beethoven einen Vorwurf daraus, daß er dabei Mälzel völlig ausgeschaltet habe, aber es ist schwer einzusehen, wie er ihn hätte daran beteiligen sollen: etwa indem er in Konzerten, für die er allein verantwortlich war, seinen „mechanischen Trompeter“ Märsche von Dussek und Pleyel spielen ließ? Welch Geistes Kind Mälzel war, bewies er jetzt, indem er sich heimlich so viele Stimmen des Werkes, als er konnte, verschaffte, die fehlenden von irgend einem Musiker ergänzen, und diese verstümmelte Version ohne Beethovens Zustimmung oder Wissen zu eignem Vorteil in München aufführen ließ. Beethoven strengte infolgedessen einen Prozeß gegen ihn an, der aber, schon weil Mälzel Wien jahrelang fernblieb, nie zum Austrag kam. — Auch Thayers Behauptung, Mälzel habe sowohl ein geistiges wie materielles Mit-Eigentumsrecht an „der Schlacht“ gehabt, ist von mir als durchaus unzutreffend nachgewiesen worden. Doch gestattet mir der Raum nicht, hierauf des näheren einzugehen.



KARL WILHELM
Der Komponist der „Wacht am Rhein“.

Noch ein letzter Punkt bleibt zu erörtern. Man hat es als einen Ausfluß häßlichster Geldgier und schmutzigsten Geizes hingestellt, daß Beethoven in den letzten Jahren seines Lebens seine Verhältnisse stets als äußerst kümmerliche schilderte, ja, so weit ging, ein Unterstützungsgesuch an die Philharmonische Gesellschaft in London zu richten, während er, wie u. a. Wilhelm Bode („Die Tonkunst in Goethes Leben“) erklärt, „hinlängliche Einnahmen und ein kleines Vermögen“ hatte. Was zunächst die hinlänglichen Einnahmen betrifft, so habe ich sie für die Jahre von 1816—27 zu berechnen versucht und finde, daß, wenn wir die Rente, die Honorare für Kompositionen und die Zinsen der Bankaktien zusammennehmen, sie durchschnittlich etwa 5400 Mk. (nicht 4500, wie ich irrtümlich in der Rundschau angegeben) betrugen. Das mag manchen eine immerhin ganz respektable Summe bedünken. Aber in wie anderem Lichte erscheint sie, wenn wir daran denken, daß die Kosten der Lebenshaltung in Wien damals ungewöhnlich hoch waren, daß Beethoven zwei Wohnungen (die Wiener und die Sommerwohnung) davon zu bezahlen hatte, und daß endlich die Erhaltung und Erziehung des Neffen, die mit den Jahren immer größere Anforderungen an ihn stellten, gänzlich auf seinen Schultern lag.

Beethoven und der Neffe — das ist ein Kapitel für sich, und was es uns von seiner überströmenden Liebe, seiner Opferwilligkeit, seiner Selbstentsagung erzählt, das ist genug, um uns zu ihm mit demütiger Verehrung aufblicken und jedes Wort des Tadels, das je über ihn gesprochen, abbitten zu lassen! Er hatte den Knaben an Kindesstatt angenommen und wie ein Vater hat er für ihn gesorgt. Nichts war ihm zu teuer für ihn, er mußte „in einem von den besten Instituten in Wien“ untergebracht werden und alles andere ebenso vom Besten haben. Und kann es etwas Rührenderes geben, als wenn wir sehen, wie Beethoven in seinen Briefen an den Pensionsvorsteher die eingehendsten Anordnungen über die Ausstattung des Neffen gibt, und zugleich hören, wie er eines Tages in einer Wiener Vorstadt verhaftet wurde, „da er wie ein Bettler aussah“? Er hatte sich mit heißem Bemühen das kleine Vermögen, mit dem jene Bankaktien angekauft wurden, zusammengespart. Aber der Vater hatte ihm ja neben der „geistigen Bildung“ auch „das fernere Fortkommen“ des Knaben ans Herz gelegt, und diesem Zweck sollte das Vermögen erhalten bleiben. Er hat sich selbst die notwendigsten Bedürfnisse versagt, er hat geradezu gehungert — wie oft findet man nicht in seinem Tagebuche das ominöse „miser et pauper sum“ — aber die Bankaktien durften nicht angerührt werden. Und als ihn einmal in Tagen höchster Not die Freunde an sie erinnerten, da mußten sie vernehmen, „daß er dieselben nicht mehr als sein Eigentum, sondern als das seinem Neffen einst zu hinterlassende Erbgut ansehe. Dagegen durfte kein Einwand laut werden.“ (Schindler.) Bedarf es nach alledem noch eines Wortes der Erklärung oder Entschuldigung?

Uebrigens handelte es sich in dem Gesuch an die Londoner Gesellschaft gar nicht um eine direkte Unterstützung, sondern darum, daß die Gesellschaft ihm vor mehreren Jahren angeboten hatte, ein Konzert zu seinem Besten zu geben — an dieses Anerbieten erinnerte Beethoven sie jetzt. —

Zum Schluß möchte ich noch einem Einwurf begegnen, auf den ich hier und da gestoßen bin. Man hat gesagt, Männer

wie Beethoven müßten auch als Menschen einzig nach ihren Werken, nicht nach einzelnen, häufig von äußeren Umständen bedingten Handlungen beurteilt werden. Keiner stimmt dem überzeugter zu, als ich selbst: eben weil ich aus den Werken Beethovens die unerschütterliche Ueberzeugung gewonnen, daß ihr Schöpfer unmöglich einer unedlen Handlung fähig gewesen sein könne, unterzog ich mich der Mühe, den Beweis für die Unhaltbarkeit der Angriffe auf ihn zu erbringen. Wir können es jedoch von der Masse des Publikums nicht verlangen, daß sie die ethischen Kräfte, die sich in einem Werke wie die Missa solemnis äußern, erfasse; sie beurteilt den Menschen nach seinen menschlichen, nicht nach seinen künstlerischen Taten, und sie wird von bangen Zweifeln bezüglich der sittlichen Bedeutung einer künstlerischen Kraft, wie der, die die Missa solemnis schuf, ergriffen, wenn sie hört, daß Beethoven, während er wie erdentrückt an dem Werke arbeitete, zugleich einen unwürdigen Schacher damit trieb. Gäbe es keine Antwort auf jene Anschuldigungen, so würde auch das meine Ehrfurcht vor dem Meister nicht mindern, sondern nur mein Bedauern darüber erhöhen, daß die letzten Geheimnisse der menschlichen Seele menschlichem Verstehen so schwer lösbar sind. Aber da ich jene Antwort gefunden, erscheint es mir als eine Pflicht, sie dem Publikum nicht vorzuenthalten, damit es ein für allemal sehe, daß jenes Schumannsche Wort: „Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht", auf Beethoven keine Anwendung hat.

Karl Wilhelm.

Geboren am 5. September 1815.

Ueber den Erfolg kriegerischer Lieder ist viel geschrieben worden. Das Merkwürdigste an der „Wacht am Rhein", an diesem Kriegslied der Armee von 1870, ist, daß es nicht dem Momente selbst entsprang, sondern bereits 30 Jahre früher, allerdings in verwandter politischer Atmosphäre, zugleich mit Beckers „Rheinlied", gedichtet wurde. Ein neuer Beweis, wie die Volkstümlichkeit eines Liedes sich nicht vorausbestimmen läßt. Wer hätte Wilhelms „Wacht am Rhein" beachtet, bevor die Glorie ihrer siegreichen Volkstümlichkeit sie umgab? Musiker von Fach, die über dergleichen patriotische Lieder zu Gericht sitzen, werden sich von dem spezifisch künstlerischen Standpunkte nie ganz losmachen können, und dieser entscheidet nicht über die Lebensfähigkeit und Wirkung eines Volksliedes. Der Erfolg solcher Lieder erscheint aus musikalischem Gesichtspunkte ebensooft verdient wie unverdient; in beiden Fällen spielen der Zufall und die Gewalt des Augenblickes eine große Rolle in der tatsächlichen Laufbahn derselben. „Die Wacht am Rhein" faßte die Empfindung von Tausenden in einen harmonischen Strom zusammen und entfesselte und spendete den Kriegern das Labsal fröhlicher Zuversicht. Und darum hat dieses Lied seinen Platz in der Weltgeschichte.

Der Vertoner der allgesungenen Melodie war der Musikdirektor *Karl Wilhelm*. Die Wiederkehr seines 100. Geburtstages fällt auf den 5. September 1915. Seine Geburtsstadt ist Schmalkalden. Er war der Sohn eines Organisten, von dem der Kleine seinen ersten Musikunterricht erhielt; er wurde dann weitergeführt von Baldewein, Bott und Spohr in Kassel; den Abschluß seiner musikalischen Bildung erhielt er von Aloys Schmitt und André in Frankfurt a. M.; hier lebte er dann zunächst als Musiklehrer und leitete später die „Liedertafel" in Krefeld. Karl Wilhelm war eine echte Musikernatur; Vorteile, die ihm das Leben bieten konnte über der Freude am Gesang übersehend, hatte er es nie weiter gebracht als bis zum Musiklehrer in Provinzialstädten. Am 11. Juli 1854 hatte er die Ehre, sein jetzt wieder so berühmt gewordenes Lied von 100 Sängern vor König Wilhelm, dem ehemaligen Prinzen von Preußen, singen lassen zu dürfen. Er erregte damit das Wohlgefallen des hohen Herrn, so daß sich dieser später noch mit Vergnügen daran erinnerte und dem Vertoner 1860 den Titel eines Königlich Preußischen Musikdirektors verlieh. Im Jahre 1865 zog er sich von seiner öffentlichen Wirksamkeit zurück und lebte in keineswegs beneidenswerten Verhältnissen in Schmalkalden. 1870 zeigte sich beim Ausbruche des Krieges gegen Frankreich, wie sehr zu den zündenden Worten von Max Schneckenburger Wilhelm auch die rechten Töne gefunden hatte. Als wohlverdiente Ehrengabe erhielt er 1871 eine Jahrespension von 300 M., doch starb er schon am 26. August 1873 zu Schmalkalden. Dort wurde am 2. September 1876 sein von Walger geschaffenes Denkmal enthüllt. Und jetzt wieder haben die Klänge dieses Liedes Alldeutschland erfüllt und überall Begeisterung hervorgerufen, wo nur immer Deutsche wohnen oder Freunde haben.

Der Reichskanzler v. Bismarck urteilt in einem Briefe vom Juni 1871 an ihn folgendermaßen: „Sie haben durch die Komposition von Max Schneckenburgers Gedicht ‚Die Wacht am Rhein' dem deutschen Volke ein Lied gegeben, welches mit der Geschichte des eben beendeten großen Krieges untrennbar verwachsen ist. Entstanden zu einer Zeit, wo die deutschen Rheinlande in ähnlicher Weise wie vor einem Jahre von Frankreich bedroht erschienen, hat ‚Die Wacht am Rhein' ein Menschenalter später, als die Drohung sich verwirklichte, in der begeisterten Entschlossenheit, mit welcher unser Volk den ihm aufgedrungenen Kampf aufgenommen und bestanden hat, ihren vollen Anklang gefunden. Ihr Verdienst, Herr Musikdirektor, ist es, unserer letzten großen Erhebung die Volksweise geboten zu haben, welche daheim wie im Felde dem nationalen Gemeingefühl zum Ausdruck gedient hat." Der Reichskanzler teilt dann dem Vertoner mit, daß er der Anerkennung, die ihm von allen Seiten zuteil geworden ist, auch dadurch Ausdruck gebe, daß er ihn bitte, eintausend Taler aus dem Dispositionsfonds des Reichskanzleramtes anzunehmen, mit der Aussicht, daß es ihm möglich sei, ihm jährlich diesen gleichen Betrag anbieten zu können.

Ob das Schneckenburger-Wilhelmsche Lied diese Gunst verdiente, ist ziemlich gleichgültig. Aber es ist erfreulich, zu erleben, daß nach dieser glorreichen Erhebung unseres gemeinsamen Vaterlandes endlich auch selbst so bescheidene Taten wie die des Dichters der „Wacht am Rhein" so glänzende Anerkennung und Belohnung finden. So lautete die allgemeine Stimmung der damaligen Zeit.

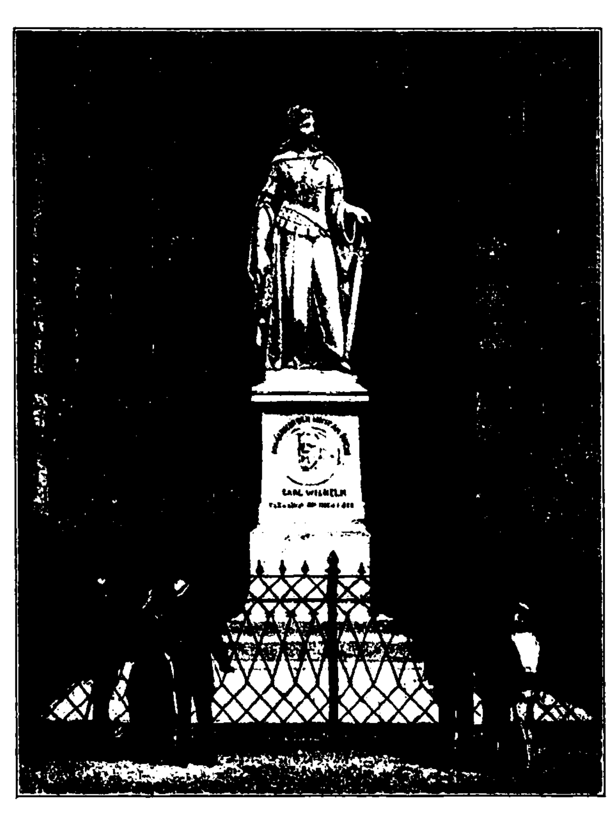
Und heute wird dieses Lied wieder für so und so viele Menschen im Kriege ein Labsal und eine Anfeuerung bilden zu weiteren Taten; Patriotismus und Begeisterung werden sie aus dem Liede schöpfen, das durch sich selbst wirkt. Und deshalb wird man auch des Dichters und Vertoners der „Wacht am Rhein" nicht vergessen. **A. W. J. Kahle.**

Im Wandel des Klavieranschlags.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).

(Schluß.)

Die Umgestaltung der Anschlagstechnik begründet sich zunächst aus der Vervollkommnung der Klaviere durch die Repetitionsmechanik der verbesserten Filzhämmer und durch die technische Verbesserung der Pedale. Die Hammermechanik, welche nun dem leisesten Winke gehorchen konnte, das rechte Pedal, das die Möglichkeit der Tonnachdauer schuf (eine Tätigkeit, die um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert noch in den Kinderschuhen stak), öffneten dem brillanten Stile alle Tore. Hand und Arm wurden da-



Denkmal Karl Wilhelms in seiner Geburtsstadt Schmalkalden.

durch zu ganz neuen Tätigkeiten gezwungen. Ein Vergleich mit den Kompositionen der Altklassiker zeigt hier einen stets geschlossenen Zusammenhang der anzuschlagenden Töne. Liegenbleibende Töne treten nur dann auf, wenn die Fingerspannung es zuläßt. Infolge des fehlenden oder mangelhaften Pedales mußten die Altkomponisten auf liegenbleibende Töne außerhalb der Fingerspannweite verzichten. Man sehe sich daraufhin einmal die Sonaten Mozarts und Haydns an. Selbst der gewaltige Geist Beethovens mußte diesen technischen Mangel in manchen Fällen unangenehm empfinden. Zwar finden wir in einzelnen Klavierwerken Bachs springende Baßtöne, deren Nachwirkung jedoch nur im bescheidenen Maße durch den Nachhall der Cembalotöne gesichert war.

Mit der regelrechten Benutzung des rechten Pedales begann im Virtuosenstile die Blüte des sinnfälligen Klanges, der hohlen gebrochenen Akkordmusik, der Augenmusik sowohl in bezug auf die umrauschende glanzvolle Umhüllung nichtssagender Gedanken, als auch auf die Zunahme der Bewegungen im Klavierspiel, nicht bloß der Arme und Hände, nein, auch des ganzen Körpers, der langen Haare und der Krawatte. Diese Auswüchse, die unter dem Namen „Salonmusik" in der breiten Masse reichliche Nahrung fanden, konnten es im Vereine mit der damals anerkannten Virtuosenmusik trotz des Z w a n g e s einer f r e i e r e n Bewegung nicht erreichen, die naturgemäße ungezwungene Handhaltung in den U n t e r r i c h t einzuführen.

Es erhoben sich mahnende Stimmen selbst von berühmten Klaviervirtuosen. Ich sage „selbst", denn wir müssen es bedauern, daß die großen Vertreter des virtuosen Spieles, die doch den einklemmenden Anschlagsunterricht in ihrer Jugend am eigenen Leibe erfahren, nicht die Neigung fanden, ihren Wandel im Anschlage schriftlich-methodisch niederzulegen.

Von den Wenigen sagt *Thalberg* in seiner „Kunst des Gesanges auf dem Klavier": „Man muß sich bei größter Geschmeidigkeit und vielseitiger Biegsamkeit im Vorderarme, Handgelenk und in den Fingern von jeder Steifheit frei machen." — Niemann berichtet über *Fr. Chopins* Anschlag in den kurzen Notizen zu seiner „Méthode des Méthodes": „Da jeder Finger verschieden gebildet ist, so soll man nicht jedem unmöglicherweise die gleiche Kraft zu geben versuchen, sondern bedenken, daß jeder die seiner Bildung entsprechende Kraft besitzt. Chopin räumt mit dem Märchen, daß der fünfte Finger zu den schwächsten gehöre, gründlich auf, ebenso mit den vergeblichen schädlichen Versuchen, den vierten unabhängig vom dritten zu machen. Die Bewegung des Handgelenkes ist dem Atemholen beim Singen in gewisser Beziehung vergleichbar. Es ist beim Spiele ein- und auswärts zu biegen in Tief- und Hochstellung. Die Gleichmäßigkeit der Tonleiter beruht auf gleichmäßig fließender Seitwärtsbewegung der Hände und Arme bei frei herabhängenden Ellbogen." — Franz Liszt und seine Nachfolger Bülow, Tausig, d'Albert, Ansorge, Busoni u. a. waren berufen, dem „brillanten Stil" seine höchste Vollendung zu geben, und damit auch dem Klavieranschlage neue und gesundere Bahnen anzuweisen. Liszt gab den Arpeggien und der Ueberschlagtechnik neue Bewegungen des Spielkörpers; er forderte (unbewußt?) volle Freiheit der Arme für die Rollungen und den Seitenschlag, für das Vibrato der Intervalle und Akkorde; Liszt und Thalberg erfanden die Kunst, die Melodie mit dem Daumen zu spielen und mit Arpeggien der anderen Finger begleiten zu lassen. Liszts Oktaventechnik war die verkörperte urwüchsige Kraft, die sich bis zu den Rückenmuskeln erstreckte. Seine Trillerformen, z. B. die großen Doppelterzen- und Oktaventriller beanspruchten beide Arme. Die heute überlebte Sprung- und Treff- und Glissandotechnik (z. B. in „La campanella") setzte den ganzen Oberkörper in Bewegung. Kurz und gut, die körperlichen Funktionen kamen nun endlich, gezwungen durch die neue Kompositionstechnik, zu ihrem Rechte, wenn auch Liszt seine diesbezüglichen bahnbrechenden Ideen niemals schriftlich niedergelegt hat.

Diese V e r n a c h l ä s s i g u n g einer durchschlagenden Methodik von seiten der Künstler einerseits, und die U n k e n n t n i s der physiologischen Unterlagen und Vorgänge, der Gelenktätigkeit, der Bedeutung der passiven oder Gewichtskraft, der Wurf- und Schwungbewegung, der Spannung und Entspannung anderseits, hielten die Wege der Pädagogik im dunklen, bis zu Beginn dieses Jahrhunderts fast plötzlich die Lichtstrahlen der Erkenntnis durchbrachen.

Nach einigen vorlaufenden Schriften von H. Riemann, Christiani, Stöwe, Unschuld-Melasfeld und Jaëll, die mit ihren fortschrittlichen Ideen auf der Hälfte des Weges stehen blieben, setzt die Deppe-Caland-Steinhausen-Gruppe mit einer gänzlich neuen Gestaltung des Klavieranschlages ein. Zu den bekanntesten Schlagwörtern dieser Lehre gehören „d e r f r e i e F a l l", ein lockeres Bewegen sämtlicher Muskeln der Hand, des Armes und der Schulter und ferner die „G e w i c h t s t e c h n i k": ein Verteilen der Anschlagstechnik auf das Gewicht des Spielkörpers als p a s s i v e und die bisherige angewandte persönliche Anschlagstätigkeit als **a k t i v e lebendige** Kraft.

E. Caland vertritt in ihren Werken „Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel" und „Das künstlerische Klavierspiel" (Verlag Ebner, Stuttgart) folgende Ideen: „Es ist ein vielfach verbreiteter Irrtum, daß zum Klavierspiel verhältnismäßig wenig Kraftaufwand nötig ist. Beobachten wir aber Künstler während des Vortrages größerer Werke, so müssen wir zugeben, daß sowohl ein großer Aufwand physischer wie psychischer Kraft erforderlich ist, um eine Komposition mit der notwendigen Beherrschung und seelischen Vertiefung zu Gehör zu bringen. Von dieser Erkenntnis ausgehend, werden wir beim Betrachten unserer Hände und Finger uns sagen, daß diese verhältnismäßig schwachen Gliedmaßen allein nur sehr wenig Kraft hergeben können, es daher naturgemäß ist, sie durch die Arm-, Schulter- und Rückenmuskeln zu unterstützen. In erster Linie müssen wir danach streben, unsere dem Klavierspiel dienenden Gliedmaßen so zu gebrauchen, daß jede U e b e r a n s t r e n g u n g vermieden wird, also den g a n z e n Apparat des Oberkörpers in folgerichtiger Weise in Bewegung setzen, um ihn beim Klavierspiel anzuwenden.

Wir sollen unsere Körperteile in h a r m o n i s c h e r Z u s a m m e n a r b e i t dabei wirken lassen. Ein großer Komplex von Muskeln[1] steht uns zu dem Zweck zur Verfügung. Je mehr Muskeln des Oberkörpers sich bei der für das Klavierspiel geforderten Bewegung beteiligen, desto schöner und voller ist die Tongebung. Die Hand z. B. darf also nicht allein arbeiten, sondern sie soll g e t r a g e n werden. Statt daß sie sich auf der Klaviatur bewegt, wird sie bewegt. Der Ursprung muß in die Rückenmuskeln verlegt werden, denn von der Hand an nach oben nehmen die Muskelkräfte an Stärke zu und im Rücken liegen die kräftigsten Muskeln, vermittelst welcher der Arm bewegt wird.

Was die b e w u ß t e Mitarbeit der Muskulatur anbelangt, ist es selbstverständlich ausgeschlossen, daß es in unserer Macht steht, jeden einzelnen Muskel im geeigneten Augenblick ganz b e w u ß t in der ineinander greifenden Spannung und Erschlaffung (Auslösung) zu gebrauchen. Jedoch erscheint es uns notwendig, einige Muskeln, von deren Arbeit die Wirkung der anderen, rhythmisch mitarbeitenden Muskeln abhängig ist, ganz unter unsern Willen zu zwingen."

Daß wir uns die Rückenmuskeln bewußt dienstbar machen können, wird von E. Caland durch die S c h u l t e r b l a t t s e n k u n g erklärt, deren Wesen aus den vorhin bezeichneten Quellenwerken zu verstehen ist. E. Caland setzt sich mit ihren Anschauungen in Gegensatz zu den Vertretern des G e w i c h t s s p i e l e s. Diese erstreben eine Lockerung und Dienstbarmachung sämtlicher Muskeln als Unterlage einer freien Entfaltung und fein differenzierenden Ausnutzung des G e w i c h t s e m p f i n d e n s. E. Caland hält die Ausbildung dieses Gefühles für sekundär und verlangt eine sofortige Bereitstellung der gesamten Rumpf- und Rückenmuskeln als Träger und Leiter der l e b e n d i g e n K r a f t; der Arm ist dabei nicht als Kraftspender, sondern lediglich als Kraftleiter tätig. Er bleibt als Durchgang und Vermittler der Kraft möglichst entspannt und seine Gelenke sind nur so weit fixiert zu halten, als zur Uebertragung dieser Kraft notwendig ist.

Clark-Steiniger glaubt das Calandsche Prinzip noch zu überholen, insofern er den g a n z e n Körper zum Mitspielen heranzieht und er deshalb „stehend" Klavier spielt durch Umbau des Instrumentes. Er schreibt in seinem Buche „Pianistenharmonie" (1910): „Am ‚Harmonie-Piano' steht man zu seinem Musizieren und streckt die Arme umfassend heraus und zieht oder schiebt und wirbelt sie in unendlichem Kreislaufwirken in Ausgleichung von Beugung und Streckung — jedes Glied, jede Kraft führt allseitig die ununterbrochene Reihen- und Reigenarbeit der Seele aus. Wenn man sich h i n s e t z t am Klavier, die Arme von den Schultern herabhängen läßt, die gekrümmten Finger gegen ein Handhaltung auf und ab gehen läßt, so erwirkt man eine Z e r g l i e d e r u n g des Körpers und Z e r s t ü c k e l u n g der Bewegung und einseitigen Gebrauch der Glieder im Gelenk und Widerspruch zwischen Körper und Geist, welche die reine Aeußerung der Seele unmöglich macht." —

Die metaphysische Ausdeutung Clarks über den Klavieranschlag außer acht lassend, bleibt Clark den Nachweis für die Behauptung schuldig, daß zur Bildung eines schönen Klaviertones die Kraft und Bereitschaft des g a n z e n Körpers erforderlich sei. Wenn man bis zur Rückenmuskel hinab den Spielkörper in Bewegung setzt, so sollte man meinen, daß die Muskeln der Beine und des Unterrumpfes dazu unnötig seien.

Auf gesunder und bis heute nur in kleinen Teilen widerlegter Grundlage bewegen sich die Anschlagsgesetze des Dr. Steinhausen in seinem Werke „Die physiologischen Fehler in der Klaviertechnik" (1913). Er unterscheidet drei Faktoren des Anschlages: l e b e n d i g e K r a f t, G e w i c h t s s t ä r k e und S c h w u n g. „Die Grundform des Anschlags ist eine schwingende Bewegung der ganzen Masse des Armes

[1] Caland zählt 44 auf.

von der Schulter abwärts im Verein mit schwingender Rollbewegung des Unterarmes und schwingender Beteiligung der Hand und der Fingerglieder. Die Schwungbewegung ist in dem Spannungszustand der Muskulatur zu suchen. Die Spannung dauert aber nur kurze Zeit, nämlich zum Anstoß der Bewegung, hört dann auf und überläßt die Masse sich selbst und ihren Trägheits-(Gewichts-)momenten. Niemals darf eine dauernde Spannung den Arm belasten. Ein absoluter Ruhezustand der ganzen Muskulatur muß jeder Aktivität vorausgehen und nachfolgen."

Steinhausen belegt das Gewicht des Armes und seinen Druck auf die Taste mit dem Worte „Belastung". Um einen Anschlag zu bewirken, muß Arm und Hand gehoben und, lediglich von der Schulter getragen, in eine ungezwungene Haltung gebracht werden. Die Gewichtslast wird gleichsam durch die lebendige Kraft aufgehoben: es entsteht Nullbelastung. Sie kommt im Spiele fortwährend bei Pausen und anderen Tastenlagen vor und macht sich durch winkelmäßige Lage des Unterarmes und schlaffes Herabhängen der Hand und der Finger bemerkbar. Im Augenblicke des Anschlages entsteht die Spielbelastung, d. h. das bei der Nullbelastung in der Schulter ruhende Gewicht des Armes wird auf die spielenden Finger übertragen. Das auf den Fingerkuppen ruhende Gewicht bei Spielbelastung liegt im Durchschnitte zwischen 500 und 1000 Gramm. Ruht die Spielbelastung gleichmäßig auf alle fünf Finger verteilt, so fällt auf jeden Finger ein Fünftel der Last. Trägt ein Finger allein die Last, so beträgt sie das Fünffache, das auch vom schwächsten, dem Kleinfinger voll getragen werden kann. Die Last kann durch kleine Schwungbewegung beliebig schnell von einem auf den anderen Finger verlegt werden. Der Druck des Gewichtes kann jederzeit durch die lebendige Kraft vermehrt werden, wenn diese in gleicher Richtung mitarbeitet, oder verringert, wenn die lebendige Kraft der Gewichtsstärke entgegenarbeitet. Der Anschlag selbst ist Augenblickssache und wird durch die Schwung- oder Wurfbewegung bewerkstelligt. Die Wurfbewegung erfordert nur eine momentane, beträchtliche Energie. Wir fühlen, wie diese Aktion gleichsam den Arm von der Schulter bis zur Hand durcheilt, daß die Muskeln der Schulter, des Ober-, des Unterarmes deutlich nacheinander von der Energie des Schwunges erfaßt werden. Sogleich nachher aber tritt die Entspannung ein. Diese äußerst wichtige Forderung steht im scharfen Gegensatze zu der alten Methode, die in der fast stetigen Spannung und Stillhaltung der Hand und Finger eine stete Bereitschaft des Spieles zu finden vermeint, während der moderne Anschlag die gegenteilige Ansicht vertritt. Es kann nicht bestritten werden, daß die Ruhelage, der Entspannungszustand der Muskeln am allerbesten geeignet ist, in jedem Momente dem kleinsten Drucke zu gehorchen, und daß das stets Bereite in der Umwandlung der Anschlagsstärkegrade behindert wird, wenn die Muskeln vorher durch andere oder gar bleibende Spannung beschäftigt sind.

Der Klavierspieler erhält dadurch einen Umfang der Gradstufen zwischen *pp* und *ff* zur Verfügung gestellt, wie ihn die Fixation der Fingermuskelarbeit nicht aufzubringen vermag. Damit gewinnen wir einen beträchtlichen Zuwachs an Klangabstufungen. Hierin liegt die Erklärung, weshalb das Spiel des Künstlers, der, selbst für den Laien sichtbar, den ganzen Arm gebraucht, von unvergleichlich größerer musikalischer Wirkung ist.

Die Unterarmrollung, eine Längsdrehung des Unterarmes um eine vom Ellbogen zur Handwurzel führende Achse, ist berufen, die widernatürliche Technik der Fingerausbildung als Einzelhämmer zu verdrängen, der schwachen Handmuskulatur Befreiung von aufgezwungener Ueberanstrengung zu bringen und alle Fingerbewegungen als Teile einer einheitlichen Gesamtbewegung einzugliedern. Nur auf diese Weise kann auch der freie Fall zur Geltung kommen, nämlich ein Wurf der Arme in einem Schwunge als losgelöstes Gewicht.

Steinhausens Verdienst liegt in der Erkenntnis der Notwendigkeit, die lebendige Muskelkraft gegen die physikalische Gewichtskraft abzuwägen. Erst die Summen und Differenzen dieser Kräfte schaffen die Beherrschung der Stärkegrade bis zu den kleinsten Unterschieden. Die Verwirklichung dieses Gesetzes ist nicht Sache der Physiologen, zu welchen Steinhausen zu rechnen ist, sondern lediglich eine Arbeit der Klavierpädagogen.

Daß diese nicht immer den richtigen praktischen Weg gefunden, ist nur allzumenschlich. *Tony Bandmann*[1] legt insbesondere dem Wurfe eine erststellige Bedeutung bei und glaubt damit alle Anschlagsformen und -stärken bewältigen zu können, vernachlässigt aber dabei die Fingerfixation.

Breithaupt gilt als der Sünder, der die ernsten Bestrebungen eines gesunden Fortschrittes in der Lehre des Klavieranschlages durch übereifrige Forderungen und Uebertreibungen hemmte und infolgedessen 1905[1] mehr Schaden als Nutzen brachte. Breithaupt prägte Sätze wie: „Alle technischen Studienwerke sind zu zerstampfen, die verzwickten und vertrakten Fingerexerzitien sind eine Ausgeburt mechanischen Wahnsinns. — Geschwindigkeit und Geläufigkeit kann durch


MICHAEL J. HAYDN.

Uebungen weder eingeübt und studiert, noch gesteigert werden. — Wer den Tonleiterschwung hat, bedarf keiner besonderen Studien oder gar kindischer Untersatzübungen. — Man spielt nicht mit den Fingern, sondern mit dem Gewicht. Finger und Hände sind bloße Gewichtsträger, sonst nichts." — Derartige staubaufwirbelnde Gedanken verdunkelten die Ziele, machten Lehrende und Lernende kopfscheu und veranlaßten insbesondere bedeutende Klavierpädagogen, die nach alter Art Erfolge zu verzeichnen hatten, auf ihrem Standpunkte zu beharren.

Tobias Matthay bekennt sich in seinen bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Schriften zwar im großen und ganzen zu dem Steinhausenschen Prinzip, glaubt aber die Wunderarbeit des Gehirnes, welches jeden Stärkegrad des Anschlages im voraus fühlt, durch bis in das kleinste gehende pädagogische Maßnahmen zerlegen zu können. So beginnt er nicht, wie wir, mit dem volltönenden Klange, sondern mit dem leisesten *pp*-Tone und baut darauf 42 Arten des Anschlages auf, nämlich: 8 Arten Fingerstaccato, 10 Arten Fingerlegato, 6 Arten Handgelenkstaccato, 8 Arten Handgelenktenuto, 4 Arten Armstaccato, 6 Arten Armtenuto. — Das heißt doch wirklich das Einheitliche verwickelt gestalten, während im Gegenteile die verschiedenen technischen Forderungen auf das ihnen gemeinsame Einheitliche, nämlich lebendige Kraft, Gewichtsstärke und Schwung zurückgeführt werden sollten.

Auf durchaus gesunden Bahnen bewegen sich die Theorien *Eugen Tetzels*[2]. „Der Druck der Fingerkuppe auf die Taste macht einen entsprechenden Widerstand im Knöchelgelenk zur unleugbaren mechanischen Bedingung. — Erst eine schnelle Zusammenziehung der Beugemuskeln der Finger kann den durch die Belastung gebotenen Widerstand voll ausnützen. — Nur die Vereinigung von Fingertätigkeit und Gewichtswirkung ergibt ‚Fingerkraft'. — Die Verwendung des Armgewichtes setzt eine Eigentätigkeit der Finger voraus, welche nur durch sorgfältige Schulung derselben zu erreichen ist. Die Fingertechnik ist die Grundlage der Gewichtstechnik und als selbständige Tätigkeit nicht hinwegzuleugnen. Die selbständige Bewegung der Finger kann bei zackigen Figuren durch die Unterarmrollung unterstützt, beim Tremolo in weiter Handlage sogar völlig ersetzt werden" usf. Tetzels Verdienst liegt ferner in der Bekämpfung der irrigen Ansicht, daß der Klavierton nach dem Anschlage noch modulationsfähig sei und daß man durch besondere Bewegungen, z. B. „Beben", auf ihn einwirken könne. „Wenn die Saite verschieden durch den Anschlag erregt werden könnte, dann müßte der Hammermechanismus fähig sein, auch seinerseits verschieden in Bewegung gesetzt zu werden, er müßte die Verschiedenheit des Tastenanschlages, soll er diese übermitteln, selbst durchmachen. Der Klavierbauer würde sich gegen diese Ansicht energisch wehren und grade auf die Präzision des Mechanismus, auf die absolute Gleichmäßigkeit seiner Bewegung hinweisen."

---

[1] Die Gewichtstechnik des Klavierspiels, Breitkopf & Härtel, 1907.

[1] „Die natürliche Klaviertechnik", Kahnt, die in 3. Aufl. 1912 eine mildere Auffassung vertritt.

[2] „Das Problem der modernen Klaviertechnik", Breitkopf & Härtel 1909.

Das Tatsächliche des Klavieranschlages liegt nur im Stärkegrade. Die Phantasie umgibt die Nuancen der Stärke mit ästhetischen Begriffen, die aber stets subjektiv sind. Etwas Tatsächliches eines Seelischen im Anschlage existiert nicht, sonst müßte dieses von jedem Hörer in gleicher Art empfunden werden.

A. Zachariae vertritt die Ansicht, daß der Spielkörper an sich zweckentsprechend zu höchster Leistungsfähigkeit in bezug auf kräftige Muskeln und freibewegliche Gelenke entwickelt werden muß. Denn gerade die Muskelpartien, die der Bewegung Halt und Sicherheit geben, werden meist in ihrer Ausbildung vernachlässigt. Das Verständnis von Muskelspannung und -entspannung muß durch besondere Uebungen dem Gesamtspiel die Unterlage geben. Wenn die Muskelbeherrschung in vollkommenster Weise vorhanden ist, dann erst kann der Wille jede Muskelgruppe so arbeiten lassen, wie es die geistige Vorstellungskraft verlangt. Je mehr der Körper dem Geiste gehorcht, um so inniger vollziehen sich die Bewegungen in vollkommener Freiheit und Einheit. Danach braucht es keiner vorgeschriebenen Bewegungsformen (Rollung, Seitenschlag u. a.) mehr, da diese sich naturgemäß von selbst vollziehen. A. Zachariae geht von der Idee aus, daß nur dann erst das freie Ausströmen der musikalischen Empfindung möglich ist, wenn keine physischen und geistigen Schwächen die zweckentsprechenden bewußten Bewegungen mehr hindern. Die Altmethodiker glauben die physischen Mängel durch Finger-, Fessel-, Spann- und sonstige Uebungen beseitigen zu können. Diesem gänzlich der Musik fernstehenden Notbehelfe stellt A. Zachariae einen kleinen sinnreichen Apparat gegenüber („Handentwickler")[1], der berufen ist, die trägen, schwachen, ungelenken Muskeln, Sehnen und Gelenke durch sinngemäße Uebungen zu willigen Werkzeugen der eigentlichen geistig musikalischen Arbeit bereitzustellen. Der Apparat ist nicht ein Ersatz der Klaviertechnik, aber ein natürlicher Vorbereiter aller Arten der Fingertechnik.

Diese in kurzen Zügen gegebene Schilderung der fortschrittlichen Bestrebungen des Klavieranschlages mag dazu beitragen, die Freunde und Zweifler zum Studium der angegebenen Schriften anzuregen. Für die praktische Ausführung am Klaviere haben sich bis jetzt bewährt: *Helene Caspar*, Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre im Tonleiter- und Akkordstudium. Pabst, Leipzig, 3 Mk. — *Elisabeth Caland*, Das künstlerische Klavierspiel, 2 Bände à 5.50 Mk. Ebner, Stuttgart — *Emil Söchting*, Reform-Klavierschule, 3 Mk. Heinrichshofen, Magdeburg — Schule der Gewichtstechnik 4 Mk. — Etüden zur Rollung und zum freien Fall à 1 Mk. — *Schütze*, Sammlung Klavieretüden in mehreren Heften. Steingräber, Leipzig.

Domkapellmeister Dr. J. G. E. Stehle †.

Von VIKTOR BAUMGARTNER (St. Gallen).

Mit dem am 21. Juni letzthin verstorbenen Domkapellmeister Dr. *Stehle* von St. Gallen ist der letzte der großen Reformatoren der katholischen Kirchenmusik von uns geschieden. Stehle war unter ihnen unbedingt der begabteste, das größte Talent der Schule. Aber auch an Energie und Begeisterung für die ideale Sache, wie an mannigfacher vielseitiger Betätigung stand er keinem, auch Dr. Franz Witt nicht, nach.

Der Lebensgang Stehles war ein einfacher. Geboren zu Steinhausen in Württemberg den 17. Februar 1839 als Sohn eines Lehrers, empfing er von diesem auch den ersten musikalischen Unterricht. Seine Begabung zeigte sich früh; mit 12 Jahren konnte er seinen Vater auf der Orgel vertreten; er studierte für sich Waldhörs Generalbaßlehre und versuchte sich in Kompositionen. Nach Abschluß der Präparandenschule wurde er Lehrer in Kanzach, wo er jede freie Stunde zur Ausbildung in der Musik verwendete. Als Pianist eignete er sich solche Fertigkeit an, daß er mit großem Erfolge öffentlich in seiner Heimat auftreten konnte, zweimal auch vor dem königlichen Hofe. Im Jahre 1868 errang er den von Dr. Witt in der Musica sacra ausgeschriebenen Preis mit der Messe Salve Regina. 1869 übernahm er die Stelle des Musikdirektors und Organisten zu Rorschach am Bodensee, und 1875 wurde er als Domkapellmeister an die bischöfliche Kathedrale von St. Gallen berufen. In dieser Stellung blieb er, trotz mehrfacher Gelegenheit, sie gegen eine besser dotierte zu vertauschen, bis 1913, da er infolge gesundheitlicher Störungen seine Resignation eingab.

Stehle ist vor allem Kirchenmusiker. Seine Anfangstätigkeit fällt in die Zeit der musikalischen Reformen. Den Weg, den er gehen wollte, zeigte er in seinem Erstlingswerke, der oben erwähnten Salve Regina-Messe; er gründete sich auf ein gründliches Studium der klassischen Kirchenmusik, vor allem Palestrinas, zog aber auch die von Richard Wagner eingeführte Bereicherung der Ausdrucksmittel zu Nutzen. So finden wir bei Stehle immer eine mustergültige Behandlung der Singstimmen, daneben aber auch überraschende neue Klangwirkungen in der orchestralen oder Orgelbegleitung. Eine zweite Orgelmesse Exultate Deo und eine Orchestermesse, deren Hauptmotiv der zweiten Choralmelodie des Salve Regina entnommen ist, sind Beweise hierfür. Als vollendeten Meister des a cappella-Stils zeigt sich Stehle vor allem in den beiden Jubiläumsmessen: der sächsischen vierstimmigen (op. 42), dem sächsischen Königspaare zum silbernen Hochzeitsjubiläum überreicht, und der Wittelsbacher achtstimmigen (op. 46), zum 700jährigen Regierungsjubiläum des Hauses Wittelsbach komponiert, und dem großen achtstimmigen Te Deum. Die Wittelsbacher Jubiläumsmesse zählte kein Geringerer als Franz Liszt zu den „gediegensten, ausgezeichnetsten Werken der Kirchenmusik". Das achtstimmige Te Deum, Kaiser Franz Josef gewidmet, kann als die Devise allen künstlerischen Schaffens Stehles angesehen werden. Eine glanzvolle Aufführung bereitete dieser Komposition der königliche Domchor in Berlin. Die Zahl weiterer kirchlicher Werke Stehles ist groß, darunter sind manche Motetten wahre Perlen. Im Auftrage schweizerischer Cäcilienvereine legte Stehle auch zwei Sammlungen wertvoller alter und neuer Kompositionen, die sich für den liturgischen Gottesdienst eignen, an: das Motettenbuch und das Gradualienbuch.

In das Gebiet des Oratoriums gehören des Meisters „Cäcilia", welches Werk 1879 in St. Gallen zum erstenmal aufgeführt wurde und seither über hundert Aufführungen erlebt hat, sowie „Frithjofs Heimkehr". Zu letzterem wurde Stehle veranlaßt durch den großen Erfolg des Bruchschen Frithjof. Er vertonte weitere Gesänge aus Esajas Tegners Epos: „Im Südmeer", „Der Königin Klage", „Julfest", „Eisfahrt", „Trübe Stunden", „Auf der Jagd", „Totenchor", „Entführung" und „Königswahl". Wie schon die Titel verraten, enthält das Werk reiche dramatische Abwechslung. Neben den herrlichen Chor- und Solopartien muß man darin auch die kühne Orchestration bewundern, die umso mehr Hochachtung abringt, wenn man bedenkt, daß dem Meister nie ein anderes als das an Zahl bescheidene St. Galler Orchester zur Verfügung stand. Zu den Oratorien dürfen wir auch die Kantate „Lumen de coelo" rechnen, eine Huldigung an den Jubelpapst Leo XIII. mit lateinischem Text.

Stehle dirigierte in St. Gallen neben dem Domchore während vieler Jahre auch den gemischten Chor „Antlitz" und den Männerchor „Stadtsängerverein". So entstanden zahlreiche weltliche Kompositionen. Ueberall bekannt zu werden verdienen die drei: „Vineta", „Abendfeier" und „Oybin" für je eine Solostimme, Männerchor oder Frauenchor und Klavier- oder Orchesterbegleitung. Unter den Männerchören ragen „Der Pilgrim von St. Just", „Althessische Sage", „Der Untergang der Iltis", „Der Trompeter an der Katzbach", „Jung Volker" weit über das Durchschnittsmaß der besseren Kompositionen dieser Art hinaus. Ein Werk voll goldigen, sonnigen Humors ist die siebenstimmige Chorballade „Heinzelmännchen".

Stehle war in den Jahren seiner Vollkraft ein weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus berühmter Organist. Besonders gefeiert war er als Bach-Spieler. Wie groß seine Fertigkeit auf diesem seinem Lieblingsinstrumente war, ersieht man am besten aus seinen Orgelkompositionen, an die sich nur die Tüchtigsten heranwagen dürfen. Nach Art der Lisztschen symphonischen Tongemälde legte er seine Orgelkonzerte an: „O sanctissima", „Saul", „Pro gloria et patria" (Kaiser Wilhelm gewidmet) und Fantasien über die österreichische Kaiserhymne und den Schweizerpsalm.

Stehle war ein genialer Dirigent. Mit kurzen, aber äußerst charakteristischen Bemerkungen und Vergleichungen wußte er das Wesen und den Wert eines Musikstückes klarzulegen und die Sänger zur Begeisterung mit fortzureißen. Wenn er auf dem Podium stand, den Taktstock in der erhobenen Rechten, erinnerte er ganz an Hans von Bülow, und von seiner imponierenden Größe wie dem geistvollen Charakterkopfe waren Sänger wie Spieler festgebannt.

Reichliche Ehren wurden Stehle zuteil. Die Könige von Bayern, Belgien, Sachsen und Württemberg, sowie der Kaiser von Oesterreich verliehen ihm Orden, Papst Pius IX. schlug ihn zum Ritter des Gregoriusordens und Leo XIII. verlieh ihm den Pro ecclesia et pontifice. Die Accademia di Santa Cecilia in Rom ernannte ihn zum „Maëstro", eine reiche Anzahl von schweizerischen und ausländischen Vereinen zum Ehrenmitgliede, und im Jahre 1911 erhielt er von der Universität Freiburg i. Ue. das Ehrendoktorat der philosophischen Fakultät.

Trotzdem Stehle über 40 Jahre in der Schweiz zugebracht hatte und seine neue Heimat liebte und ehrte, blieb er ein Schwabe durch und durch. Wo es sich um Prinzipien handelte, war er starrköpfig; in Gesellschaft waren heitere Lebensfreude und ein nie versagender Witz zwei wertvolle Eigenschaften,

[1] *A. Zachariae:* „Der Handentwickler", Selbstverlag, Hannover, Misburgerdamm 3.

und auch in den neuen Verhältnissen sprach er seinen urwüchsigen Schwabendialekt bis an sein Ende.

Stehle führte auch eine gewandte Feder. Jahrelang war er Musikrezensent an dem verbreitetsten Tagesblatte der Stadt St. Gallen; 25 Jahre leitete er den „Chorwächter", das Organ der deutsch-schweizerischen Cäcilienvereine. Die Urteile, die er über Neuerscheinungen auf dem musikalischen Markte fällte, waren stets maßvoll und gerecht; jungen Talenten mit Rat und Bescheid beizustehen, war ihm eine Herzenssache.

Alles in allem war Stehle ein Mann, gleich verehrenswert als Künstler wie als Mensch, und eine der immer seltener werdenden Erscheinungen, die das Ideale ihres Berufes über alles stellen.

Die Musiklehrer in der Kriegszeit.

Unter den vielen Berufsarten, die in der Kriegszeit um ihre Existenz kämpfen, ist die der Musiklehrer wohl am meisten zu bedauern. Während die Geschäfte aller Art, sowohl in den Städten wie auf dem Lande — sofern sie nicht gerade in der Kriegszone liegen — einen ungestörten Fortgang nehmen und in den Städten sogar einen großen, oft einen kaum geahnten Aufschwung zeigen, sind vor allem die Privatlehrer, am meisten die des Musikerstandes, stark geschädigt.

Das Handwerk hat immer einen goldenen Boden gehabt, und heutigen Tages kann man die Beobachtung machen, daß ein tüchtiger, wenn auch für den Militärdienst untauglicher Techniker überall seine Beschäftigung findet. Dafür sprechen die vielfachen Gesuche in den Tagesblättern, wo den Handwerkern wohl auf den meisten Gebieten reiche Tätigkeit bei gutem Lohne versprochen wird. Das überall hinwandernde Militär, die Truppen mit allen ihren Anforderungen haben an vielen Orten in die Handels- und Geschäftswelt eine wohltuende Bewegung gebracht, die sich bemerkbar macht und die auch den geschäftlichen Kreisen gewiß zu gönnen ist. Die Industrie leitet nach vernünftiger national-ökonomischer Weise den zuströmenden Verdienst in die Kreise der Handwerker; denn wenn es dem Kaufmanne gut geht, so haben die abhängigen Organisationen, die Innungen und Gewerbe, davon unmittelbaren Nutzen. Es muß zugegeben werden, daß diese Erscheinungen nicht überall die gleichen Resultate haben, und daß es gewiß manche Erwerbsquellen gibt, denen ein freieres Aufatmen in ihrer bedrängten Lage zu wünschen wäre.

So kann man wohl behaupten, daß von allen Gewerbetreibenden über eine wirkliche Notlage in unserem kriegführenden Vaterlande nicht geklagt werden kann. Nur der Beruf der Musiklehrer ist neben dem der Privatlehrer in den Sprachen am meisten geschädigt; denn seit Beginn des Krieges haben fast alle Lehrkräfte auf diesem Gebiete ihre Beschäftigung verloren. Wir wollen nicht eingehend hinweisen auf die Zahl der großen Künstler von Bedeutung, die, fest in der Gunst des Publikums stehend, bereits so viel erworben haben, daß sie eine schwere Zeit ruhig an sich herantreten lassen können oder sich nur einmal zu rühren brauchen, um sich das zum Leben Notwendige mit Leichtigkeit zu verschaffen. Zu ihrem Lobe sei es gesagt, daß gerade diese Kunstgenossen in allen Städten und in allen Kreisen sehr viel leisten, um das Leben der Bedrängten so viel wie möglich zu erleichtern. Auch die großen Kunstinstitute, wie Opern- und Konzerthäuser, tragen nach Kräften dazu bei, um den Orchestermusikern über die Notlage der Zeit hinwegzuhelfen.

Damit ist aber den Musiklehrern nicht gedient! Hier hat vielfach eine gewisse Engherzigkeit des Publikums das Uebel verschuldet, daß schlimme Zustände entstanden sind. Der Beamte, der doch in jeder Beziehung eine stets gesicherte Lebensstellung innehat, ganz besonders der Staatsbeamte, stößt vielfach in dasselbe Horn mit dem Gewerbetreibenden und klagt über Teuerung. Er hält den Musikunterricht, den seine Kinder im Frieden genossen, in der Kriegszeit für einen Luxus! Er mag ja recht haben bei all denen, die, im Wohlleben aufgewachsen, den Musikunterricht für einen „recht netten Zeitvertreib" halten. Aber selbst diese Musiktreibenden werden sicherlich einmal in die Lage kommen, daß ihnen die Musik, und wenn sie noch so einfach, sagen wir dürftig, ausgeübt wird, Trost im Leid gewährt.

Aber unsere Kinder, die mit Freudigkeit und regem Eifer ihre Stunden wahrgenommen und mit liebevoller Hingebung ihre Uebungszeit zu Hause ausgenutzt haben, werden am meisten durch die aufgezwungene Tatenlosigkeit getroffen. Musikbegabte Kinder zu fördern, sie dem Verständnisse der herrlichen deutschen Kunst entgegenzuführen, ist das nicht auch eine Kulturarbeit? Wie das Kind im kleinen Maßstabe sich daran erfreut, Ton an Ton zu legen und musikalische Gedanken zu fassen, so wird es mit zunehmendem Alter größere Aufgaben begreifen, es wird immer mehr Musik zu machen lernen, bis es endlich dann die „Formen" erkennt, unsere Klassiker lieben lernt und schließlich die Tonkunst ihrem Werte nach zu beurteilen vermag. Das ist ja ein weiter Weg. Ein verständiger Unterrichtender wird den Schüler vorsichtig von Stufe zu Stufe führen, ihn liebevoll leiten und sich mit ihm freuen über noch so geringe Erfolge! Ist es da verständlich, daß Eltern ihre Kinder einem gediegenen Unterrichtsgange entziehen, wenn sie mit Freuden Musik machen möchten, — und dürfen nicht? Den psychischen Nachteil hat der Schüler in seiner Entwickelung, den materiellen der Lehrer. Er, der mit Freuden den Anfänger eingeführt hat in die geheimnisvollen Wege des Tonspielens, ist genötigt, den Schüler zu verlassen, weil die Eltern nicht bedenken, welch großen Schaden das Kind an seiner geistigen Entwickelung nimmt.

Um den Musiklehrerstand nicht verkommen zu lassen, ist man in Fachkreisen darauf verfallen, die unterrichtenden Damen in anderer Weise zu beschäftigen, so daß sie vor dem Schlimmsten bewahrt bleiben. Die werktätige Hilfe der Wohltätigkeit setzte da mit allen möglichen Arbeitsgelegenheiten ein. Ob sie aber geeignet ist, die Musiklehrerinnen für die ihnen zum Lebensbedürfnis gewordene Tätigkeit des Unterweisens zu entschädigen, ist eine offene Frage. Wieviele mögen mit schwerem Kummer zu einem Noterwerbe, der vor dem Verhungern schützt, gegriffen haben! Während so für die weiblichen Lehrkräfte in der geschilderten Weise mildtätig gesorgt wurde, wissen die deutschen Musiklehrer nicht, wie sie für sich und die Ihrigen das tägliche Brot beschaffen sollen. Hier sollte der Gemeinsinn sich regen, und Musiker, deren Studium und langjährige Tätigkeit auf dem Gebiete des Unterrichtes dem Publikum eine Garantie für ersprießliches Schaffen gewähren, sollten in ihrem Lehrberufe durch Zuweisung von Schülern unterstützt werden.

Unser ruhmreiches Heer mit seinen genialen Führern, um die uns die ganze Welt beneidet, hat dafür gesorgt, daß das Vaterland mit Ruhe der kommenden Zeit entgegensehen kann. Unsere Zuversicht des endgültigen Sieges auf allen Linien ist gewachsen. Sollen wir da nicht auch der uns anvertrauten Jugend gedenken und dafür Sorge tragen, daß sie sowohl körperlich gedeihe als auch geistig sich vervollkommne, damit das deutsche Volk allzeit an der Spitze der Kulturvölker vorangehe, und vor allem die großen geistigen Güter unserer Nation, unter diesen die Liebe zur Kunst, insbesondere zur Musik, treu bewahre und pflege?! Vergessen wir also nicht unsere Musiklehrer und -lehrerinnen!

Tilsit. **Peter W. Wolf,** Kgl. Musikdirektor.

* * *

Die Schriftleitung hat dem vorstehenden Aufsatze die Aufnahme nicht verweigern können, obwohl sie gegen Einzelheiten Einwendungen erheben muß und auch glaubt, daß im allgemeinen die Tageszeitungen (zum Zwecke wirtschaftlicher Organisationen usw.) der rechte Ort für dergleichen Notschreie sind. Organisation bedeutet heute alles; das haben auch die Schritte wieder bewiesen, die einzelne musikpädagogische Verbände getan haben, um das Publikum aus seiner sozialen Empfindungslosigkeit gegenüber den Musiklehrern zu wecken. Nicht in allen Teilen Deutschlands ist übrigens die Lage der Lehrer so schwarz, wie sie der Verfasser schildert. Daß die Verhältnisse im Osten besonders traurige sind, ist ja leider nicht zu bestreiten. Hilfe tut dringend not. Die wird den Lehrern aber nur durch Zusammenschluß und Vorstellung bei den maßgebenden Kreisen an Ort und Stelle, Aufrufe durch die Tagespresse und direktes Herantreten an die bemittelten Kreise zuteil werden.



Mannheim-Heidelberg. Zur gewohnten Frist hat im vergangenen ersten Kriegsjahre auch in diesen beiden Städten die „Hauptzeit" des Theaters und der Konzerte begonnen. Vermindert war lediglich die Zahl der selbständigen Solistenveranstaltungen, dagegen ist die symphonische wie die Kammermusik, nicht zuletzt auch die Oper in dem hier üblichen Maße ungeschmälert zu ihrem Rechte gekommen. Die *Mannheimer* Oper schloß in den ersten Julitagen, das *Heidelberger* Theater bereits an Ostern, da dieses zu den wenigen deutschen Bühnen gehört, deren Geschäftsgang — er war in Heidelberg schon vorher nicht rosig — aus hier bei der gebotenen Kürze unmöglich zu erörternden Gründen unter den Kriegsverhältnissen oft sehr nachhaltig zu leiden hatte.

Wenn zwar im allgemeinen eine Vergleichung des von Geburt aus ganz und gar ungleichen Schwesternpaares nur mit äußerster Vorsicht bewerkstelligt werden könnte, in dem Worte „A b s c h i e d“ ist diesmal immerhin eine gewisse Möglichkeit hierzu geebnet. Vom *Heidelberger Theater*, dessen Pforten sich im kommenden Winter nur zu einigen Gastspielen auswärtiger Bühnen öffnen dürfen, mußte notgedrungen nunmehr das ganze Ensemble Abschied nehmen. Hoffentlich gelingt es den Künstlern, noch anderweitig unterzukommen; von einigen der brauchbarsten Kräfte sind bereits Abschlüsse nach guten Bühnen gemeldet: der Tenor *Schneider* wurde nach Straßburg, der seriöse Baß *de Hoode* nach Magdeburg und die dramatische Sängerin *Weber* nach Zürich verpflichtet. Mit viel Anerkennung ist der Tätigkeit des Musikdirektors *Radig* (Oper) und des Kapellmeisters *Mehler* (klassische Operette) zu gedenken, von denen der letztere mit der Aufführung einiger auf Veranlassung von Direktion und Theaterkommission einstudierter patriotischer Schmarren den berechtigten Widerspruch der Kritik finden mußte. Der Posten eines Opernregisseurs wurde in Heidelberg auch heuer im wesentlichen als Luxus angesehen. — Einen ungemein herben Verlust erlitt die *Mannheimer* Oper, deren Chef *Artur Bodanzky* bekanntlich einem Rufe nach New York Folge leisten will. Während seiner mehrjährigen Tätigkeit in Mannheim ist Bodanzky zu einer durchaus in sich geschlossenen Künstlerpersönlichkeit von überragender Bedeutung herangereift, und vollends in der letzten Zeit vermochte sein eiserner Wille als suggestives Moment den solistischen und noch mehr den orchestralen Körper des Hoftheaters zu künstlerischen Taten von hinreißender Größe emporzutragen. Allmählich lernten auch die weiteren Kreise des Publikums Bodanzkys Wirken würdigen. Nicht nur seine auf eigener, tunlichst textgetreuer Uebersetzung basierende „Don Juan“-Bearbeitung, sondern auch die zahlreichen, tatsächlich „vom Grund auf“ besorgten Neueinstudierungen — und fast jede von ihm geleitete Oper wurde zu einer solchen — fanden jederzeit volle Häuser und sahen Gäste von nah und fern.

Neuheiten brachte der Kriegswinter keine, mit Ausnahme des bei unzulänglicher Inszenierung musikalisch tatsächlich würdig herausgebrachten „Parsifal“, aber die ganze A n o r d n u n g des Kriegsspielplanes mit Aufführungen bezw. Neueinstudierungen des „Freischütz“, „Fidelio“, „Così fan tutte“, der „Widerspänstigen“, des „Barbier von Bagdad“ und der Lortzingschen Opern („Die beiden Schützen“!) zeigte ein prachtvolles, gesundes Empfinden für das, was in schwerer Zeit not tut. Das Mannheimer Publikum, das im allgemeinen ja etwas zu Zeitströmungen und Personenkult neigt, hat s i c h nicht besser ehren können, wie durch die Anerkennung Bodanzkys, dessen Nachfolger *Furtwängler* einen schweren Stand haben wird.

Im *Konzertsaale* standen in *Mannheim* die musikalischen *Akademien* und in *Heidelberg* die *Bach-Vereinskonzerte* auf der gewohnten, bedeutenden Höhe.

Unter den Erstaufführungen ist dort neben der *Regerschen* Ballettsuite die kontrapunktisch meisterhafte, musikalisch empfundene und imposant gesteigerte „Passacaglia und Fuge“ für Orchester von *Iwan Knorr* zu nennen, hier die „Mozart-Variationen“ und „Die vaterländische Ouvertüre“ von *Max Reger*, deren Wiedergabe der den Heidelbergern in Person und Wirken wohl vertraute Komponist selbst leitete. Die Bachsche Kantate „Ein' feste Burg“ kam in Heidelberg in einer neuen klangsatten und ohne Vergewaltigung modernisierenden Bearbeitung *Wolfrums* zu Gehör. Mit der Aufführung des Pergolesischen „Stabat mater“ erwarb sich in Heidelberg Wolfrums Assistent *Oskar Deffner* ebensosehr ein unbestreitbares Verdienst, wie der Mannheimer *Philharmonische Verein* durch die Berufung *Nikischs* mit den Berliner Philharmonikern und der dortige *Musikverein* mit einer von Hofkapellmeister *Lederer* ungemein hingebungsvoll geleiteten „Gedenkfeier“, die das „Deutsche Requiem“ zum Gegenstande hatte.

Zu gedenken ist noch eines *Jubiläums*, das der in *Heidelberg* wirkende Direktor des Konservatoriums *Heinrich Neal* gleichzeitig mit der Gründungsfeier seiner Anstalt begehen konnte. Auf Neals *Kompositionen*, die sich auf Klaviermusik, Werke für Frauen-Männerchor und Orchester, für Sologesang und für Streichquartett erstrecken, und die bei aller gesunden kontrapunktischen Könnerschaft des ehemaligen Rheinberger-Schülers das echte Gefühlsmoment in der Musik und eine gewisse Romantik nicht vermissen lassen, ist auch in der „N. M.-Z.“ wiederholt hingewiesen worden. Inzwischen haben die *Quartette* die Feuerprobe im Berliner Konzertsaale bestanden, Neals „*Tröstungen*“ erlebten ihre Mannheimer Erstaufführung in einem eigenen Klavierabende der Rehberg-Schülerin *Martha Braun*, und mit der großen Klaviersonate des übrigens auch auf dem Gebiete guter „Salonmusik“ ebenso wie in Werken instruktiver Natur sehr fruchtbaren Komponisten würde sich ein Pianist, der ihr gewachsen sein kann, in Heidelberg sicher unter weitergehendem Interesse einführen können.

Ein Schlußwort dieses Berichtes gelte dem Mannheimer Kollegen Dr. *H. W. Egel*, der in den ersten Tagen des Juli eines plötzlichen Todes gestorben ist. Die Mannheimer Musikpflege verliert in ihm nicht nur einen Mentor, der allzeit den Mut und auch die Gelegenheit zu uneingeschränkter Meinungsäußerung besaß, sondern auch einen hingebungsvollen Förderer der „*Volksmusik*“, der in Mannheim in der von Dr. Egel gegründeten „musikalischen Volksbibliothek“ und ihrem bereits begonnenen mustergültigen Ausbaue ein tragkräftiges und imposantes Fundament gelegt ist.

Karl Eberts (Heidelberg).

Essen-Ruhr. Das verflossene Kriegsjahr hat auch an unserem Musikverein, dem vornehmsten Kunstinstitute der Stadt, seine Spuren hinterlassen. Um den Konzertbetrieb aufrecht zu erhalten, mußten die Sonderkonzerte eingeschränkt und im übrigen ungewöhnliche Zuschüsse und Opfer geleistet werden. Dazu trat die Sorge um die Besetzung der städtischen Musikdirektorstelle, die nach dem Kriege erst ihre Erledigung finden soll. Für die kommenden Winterkonzerte ist Herr Abendroth aus Köln gewonnen, der sechs Orchesterkonzerte, darunter zwei Chorkonzerte, leiten wird. Die Mitarbeit des Chors, dessen Zahl an männlichen Mitgliedern durch den Krieg dezimiert worden ist, erscheint durch Einspringen anderer geeigneter Kräfte gesichert. Außerdem sind zwei Sonderkonzerte in Aussicht genommen, so daß das Kunstbedürfnis sicherlich zu seinem Rechte kommen wird.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Theobald Rehbaum* vollendete am 7. August in Berlin sein 80. Lebensjahr. Auch als Dichter hat sich der greise Tonkünstler einen geachteten Namen erworben. Möge dem Schöpfer der Opern „Das steinerne Herz“, „Oberst Lumpus“, „Don Pablo“, „Turandot“, „Der Goldschmied von Paris“, einer gediegenen Bratschenschule, von Violinwerken und Chören noch ein langer und sonniger Lebensabend beschieden sein.

— Prof. Dr. *O. Kinkeldey* aus New York, ein Schüler Mac Dowells, der in Berlin Musikwissenschaft studierte und mit einer wertvollen Schrift über Orgel- und Klaviermusik des 16. Jahrhunderts promovierte, verläßt Breslau, wo er an der Universität als Privatdozent tätig war und kehrt in seine Heimat zurück.

— *Fritz Huttmann* geht an die Schweriner, Frau *Agnes Wedekind-Klebe* an die Wiesbadener Hofoper. Für Wien wurde *Georg Schmieter*, bisher in Kassel, verpflichtet. Hofkapellmeister *V. W. Schwarz* ist an das Mannheimer Hoftheater berufen worden.

— Kapellmeister *Herm. Hans Wetzlar* geht als Nachfolger Furtwänglers an das Stadttheater in Lübeck.

— Hofkapellmeister *Alfred Lorenz* in Gotha ist mit der Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft, Prof. *Jos. A. Mayer* vom Stuttgarter Konservatorium mit dem Friedrichsorden I. Klasse ausgezeichnet worden. *Herm. Schramm*, Opernsänger aus Frankfurt, jetzt im Felde, erhielt das Meininger Ehrenkreuz, und Intendant Dr. *Karl Hagemann*, der als Hauptmann Dienst tut, das Eiserne Kreuz I. Klasse. Dem Königl. Musikdirektor *Max Kaempfert* in Frankfurt a. M. ist das Ritterkreuz II. Klasse des Militär- und Zivilverdienstordens Adolphs von Nassau verliehen worden.

— *Leopold Hassenkamp* in Leipzig hat eine einaktige Oper „Erin“ vollendet.

— *Frieda Hempel* ist aus Amerika, *Teresa Carreño* aus Spanien nach Deutschland zurückgekehrt.

— *Ludomir v. Rozycki* in Berlin hat eine Oper „Eros und Psyche“ beendet, die nach einem Drama des unlängst verstorbenen polnischen Dichters Jerzy Zulawski gearbeitet ist.

— *Puccini* und *d'Annunzio* haben sich, wie wir der „Vossischen Zeitung“ entnehmen, zu gemeinsamer Arbeit gefunden. Ihre Oper heißt: „Der Mord der Unschuldigen.“ Welche erhabene Aussicht, die bethlehemitischen Kinder auf der Opernbühne schreien zu hören! Leider aber steht die Geschichte noch nicht recht fest, da die beiden Künstler auf einmal ihr zartes Gewissen entdeckt haben und sich scheuen, Christus auf die Bühne zu bringen.

— *Antonio Ribera*, der neue Kapellmeister am Teatro del Liceo in Barcelona, plant für die kommende Spielzeit u. a. die Aufführung mehrerer Wagnerscher Werke. Er hat sich bereits früher um die deutsche Musik Verdienste erworben.

— Der amerikanische Opernkomponist *Victor Herbert* wurde zum Vorsitzenden der „Society of American Dramatists and Composers“ gewählt; diese Gesellschaft hat mit der „Authors League of America“ einen Kartellvertrag zur gemeinsamen Verfolgung unerlaubten Nachdruckes geschlossen.

Zum Gedächtnisse an unsere Toten.

— *Joseph Göllrich*, der langjährige Opernleiter des Stadttheaters in Magdeburg, ist, 55 Jahre alt, plötzlich gestorben. Dr. *Eduard Sachs* starb erst 45 Jahre alt. Er dirigierte seinerzeit die Gura-Oper in Berlin. In Mannheim starb der Kritiker und Organisator der Volksbibliothek Dr. *H. W. Egel*. Fürs Vaterland gefallen ist der Straßburger Heldentenor *Theodor Wilke*.

— Der bekannte Wagner-Sänger *Richard Hedler* in Braunschweig ist gestorben.

— In München starb der Oberpostrat *Eugen Knözinger*, ein gründlicher und feiner Musikkenner, der sich insbesondere als Autorität auf dem Gebiete des Instrumentenbaues bewährt hat. Seine Abhandlung über den Geigenlack soll, wie berichtet wird, demnächst erscheinen.

— Der in Gotenburg in Schweden seit fast 70 Jahren ansässig gewesene *Joseph Czapek* ist im Alter von 90 Jahren gestorben. Er stammte aus Böhmen und war Schüler von D. Weber und wirkte auch eine Zeitlang in Berlin. Mit *Friedrich Smetana* leitete er die Symphoniekonzerte der „Harmonischen Gesellschaft" und war auch fünf Jahre hindurch Kapellmeister der deutschen Oper in Gotenburg, wo Czapek auch noch mancherlei andere Aemter versah.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Ein Volkstriumphstück* 1915 betitelt sich eine neue Orchesterkomposition des bekannten Opernsängers, Gesangspädagogen und Komponisten *Adolf Wallnöfer* (München), die bei ihrer Uraufführung in einem Konzerte der Kurkapelle in Karlsbad, wie uns von dort geschrieben wird, einen schönen Erfolg erzielte. Das auf einem charakteristischen Fanfarenmotive aufgebaute, gut durchgeführte und vor allem sehr wirkungsvoll instrumentierte Stück zeigt die Hand eines sehr gewandten Musikers. *A. N.*

— Der Nachfolger von Th. Thomas am Symphonieorchester in Chicago, *Friedr. A. Stock*, ein Schüler Humperdincks, hat zur Feier des 25jährigen Bestehens dieser viel gerühmten Vereinigung eine Festmusik komponiert.

— „Frau Marquise", Operette von *Otto Krauß*, hatte bei ihrer Erstaufführung auf der Kurbühne Augsburg-Göggingen Erfolg. Die Musik dieses Erstlings von Krauß wird als hübsch aber recht unselbständig bezeichnet. Uebrigens: draußen und im Lande Krieg und Sorge — und dabei eine Operette nach der anderen ...

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In die bayerische Sachverständigen-Kammer sind berufen worden: ***Bruno Walter*, *Friedr. Klose*** und ***A. Beer-Walbrunn***.

— In *Augsburg* ist eine große *städtische Konzerthalle*, im Stadtgarten gelegen, eröffnet worden. Im Konzertsaale, der den Forderungen der Gegenwart entspricht, befindet sich ein aus der Fabrik Steinmeyer in Oettingen stammendes großes Orgelwerk.

— Die Richard-Wagner-Stipendienstiftung überwies 14 000 M. zur Unterstützung notleidender Künstler.

— Das *Fürstliche Konservatorium* zu Sondershausen, das seinen Jahresvericht versandte, hat, durch den Krieg unbeeinflußt, seinen Betrieb im vollen Umfange aufrecht halten können.

— Von der *Mannheimer Hochschule für Musik* liegt der 16. Jahresbericht vor. Die bei Kriegsausbruch nicht unbeträchtlich gesunkene Schülerzahl steigerte sich im Laufe des Schuljahres wieder in erfreulicher Weise.

— Das *Heidelberger Konservatorium*, das städtische Unterstützung (auf deutsch „Subvention") genießt, ist in der glücklichen Lage, für das abgelaufene Jahr eine Hebung seiner Schülerzahl feststellen zu können.

— Der Besuch der städtischen *Nürnberger Musikschule* hat, wie der Jahresbericht 1914/15 mitteilt, in erfreulicher Weise zugenommen. Seit dem Eintritte des neuen Direktors *C. Rorich* wurden mancherlei Reformen durchgeführt.

— Der bekannte deutsche Violinvirtuose *Alfred Pellegrini* stellte seit Anbeginn des Krieges seine Kunst in den Dienst des Roten Kreuzes und brachte diesem Zwecke in Deutschland und Oesterreich bisher über 10 000 M. ein.

— In *Gumbinnen* ist unter reger Beteiligung ein „Pädagogium für Musik" gegründet worden. Unterrichtsfächer sind zunächst Klavier, Gesang und Theorie. Vom Oktober ab soll ein Lehrer für Violine (mit Nebenfach Lautenspiel) angestellt werden. Leiter des Pädagogium ist der Dirigent der Liedertafel und Singakademie Chordirektor *Alfred Lange* aus Leipzig.

— Das während des letzten Winters geschlossene Hoftheater in *Altenburg* wird zum 1. Oktober wiederum eröffnet werden.

— Auf der Weltausstellung in *San Francisco* fand durch den Musical Club eine Aufführung von Thuilles „Lobetanz" statt.

— Die *Engländer* wollen es wieder einmal mit einer Nationaloper versuchen. Viel Glück auf den Weg zum Bankerotte, der bis jetzt jeden derartigen Versuch in England zugrunde gerichtet hat.

— Die *Vanderbilts* wollen, wie es scheint, die deutsche Oper aus New York weggewiesen sehen. Es wird immer blödsinniger um Englands Freunde aus Dollarica!

— *Amalie Materna*, die vielgefeierte Wagner-Sängerin, ist 70 Jahre alt geworden.

— **Der „Rosenkavalier" von *Richard Strauß* wurde von der Direktion der Königl. Oper in Kopenhagen erworben.**

— Zu den Bearbeitern des „Oberon" hat sich nun auch *Felix Weingartner* gesellt. „Schon Webers Schüler Benedikt hatte," wie *L. S.* im „Berl. Tagebl." schreibt, „unter Berufung auf eine entsprechende Aeußerung des Meisters, den Dialog durch hinzukomponierte Rezitative ersetzt. Dasselbe tat später Franz Wüllner mit geistvoller Benützung Weberscher Themen. Aber er erdrückte damit das Original und machte das harmlose Märchenspiel zur seriösen Oper. In den gleichen Fehler ist Joseph Schlar verfallen in seiner für die Wiesbadener Hofbühne geschaffenen Bearbeitung. Die hier beliebten Eigenmächtigkeiten und Zutaten mußten bei den Verehrern Webers Mißbilligung finden. Weingartner behält vernünftigerweise den gesprochenen Dialog bei, beschränkt aber den allzuweitschweifigen auf das Notwendigste. Die von ihm angebrachten Kürzungen sind ebenso glücklich wie die Umgestaltung der Szenenfolge, die es ermöglicht, den dritten Akt statt in acht in vier Bildern zu geben. Die Revision der Gesangstexte hat vor allem die Beseitigung offenbarer Geschmacklosigkeiten und Sprachfehler der Hellschen Uebersetzung im Auge gehabt. Ob die Einfügung der sonst fortgelassenen Szene in der Hütte Namunas nötig und ein Gewinn ist, kann dahingestellt bleiben. Sie ist dem Bearbeiter Veranlassung zur Einschaltung eines Terzettes geworden, das ebenso wie ein hinzukomponiertes Rezitativ der Roschana und ein Quartett im Garten Almansors den Stil Webers mit überraschender Treue trifft und mit den kleinen, aus Oberon-Motiven gestalteten Melodramen der Elfenszenen zweifellos die musikdramatische Wirkung steigert. Nichtsdestoweniger wird es von dem prinzipiellen Standpunkte des Beurteilers abhängen, ob er sich mit diesen selbständigen Ergänzungen befreundet oder nicht. Im übrigen hat Weingartner die Webersche Partitur pietätvoll aufrecht erhalten. Nur an einer Stelle vertauscht er im Duett die Stimmen des Puck und des Oberon, weil dieser stets von einer Frau, und nicht, wie im Original vorgezeichnet, von einem Tenore gesungen wird. Wenn endlich Weingartner vom Liede der Meermädchen, in das bei ihm Puck ein paar störende Noten hineinsingt, die zweite Strophe dem Oberon in den Mund legt, so sehe ich keinen zwingenden Grund dazu. Sache der Regie ist es, die Sängerin so zu postieren, daß sie deutlich verständlich ist. Alles in allem aber erscheint mir die Weingartnersche Bearbeitung — wenn es denn schon eine Bearbeitung sein soll — unter den bisher versuchten als die annehmbarste. Sie soll am Stadttheater in Hamburg mit gutem Erfolge gegeben worden sein." Wir verweisen an dieser Stelle nochmals auf die *Mosersche* Bearbeitung des Oberon, über die sich A. Neisser in der „N. M.-Z." Heft 17 Jahrg. 1915 ausgesprochen hat.

* * *

Musikbeilage zu Heft 23. Leider hat sich unsere Hoffnung, den Abonnenten der „N. M.-Z." noch in diesem Jahre einige Violinstücke u. ä. bieten zu können, nicht erfüllt. Erst jetzt sind trotz wiederholten Bestellungen derlei Arbeiten bei der Schriftleitung eingetroffen. Sie werden im neuen Jahrgange Verwendung finden. — Das hübsche Lied von *Alfred Mello* gehört zu dem Bestande der der jetzigen von der früheren Leitung übermachten Werke. Es wird wie die frischen und kräftigen Klänge des Flottenliedes von *G. Capellen* den Lesern hoffentlich willkommen sein.

* * *

Als Kunstbeilage zu diesem Hefte überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Anton Bruckner*. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 49 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preise (siehe Inserat in heutigem Hefte) entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 21. Aug. Ausgabe dieses Heftes am 2. Sept., des nächsten Heftes am 23. September.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Cm. 1. Bedauere, keinen Bescheid geben zu können. Wenden Sie sich unter Berufung auf den Herausgeber an die Firma Aibl, München, oder Zimmermann, Darmstadt. 2. Selbständige Arbeit nicht erschienen. Mich selbst haben einige Polen, die mich zufällig spielen hörten, auf die rechte Vortragsweise aufmerksam gemacht. Grundbedingung ist das Tempo rubato. Einfühlen heißt hier alles, sonst wird es nichts.

W. G. Die Beurteilung erfolgte nicht durch den Leiter. Wir sind mit Liedern schon sehr reich versehen. Immerhin können Sie Ihre Arbeit einsenden, woraus Sie freilich noch nicht auf Annahme schließen dürfen.

E. G. in Tr. Bravo! Aber leider kann ich Ihnen nicht dienen. Fragen Sie beim Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin oder bei Frl. Anna Roner in Zürich an, oder noch besser bei Herrn L. Riemann in Essen.

P. K. St. Ja, das ist immer so. Aber nur nicht den Mut verlieren. Rom ist auch nicht in einem Tage gebaut worden. Erst die kleinen Formen meistern lernen. Mit dem modernen Orchester kann jeder Musik-Hanswurst „Effekte" hervorbringen. Kopf hoch!

J. H., M. „Aus dem Wanderbuche eines österr. Virtuosen" erschien 1858/9 in zwei Bänden und wurde von S. Hauser herausgegeben. Was das Werk kostet, können wir doch unmöglich wissen, da es selbstverständlich nicht mehr im Handel ist. Fragen Sie bei Antiquar Peters dort nach, oder lassen Sie es durch das Buchhändler-Börsenblatt suchen. Wegen der Flageolett-Schule bitte sich zu Aibl zu bemühen. Jede Musikalienhandlung kann Ihnen Auskunft geben. Die Triller werden mit der Hauptnote begonnen und ohne Nachschlag ausgeführt.

Ch., J., J—heim. Ihrem beachtenswerten Können wünschen wir die Disziplin eines gediegenen Fachunterrichtes. Keine der Arbeiten befriedigt ganz, überall finden sich Haken und Häkchen.

L. H., M. Der Meinung Ihres Verlegers müssen wir widersprechen. Die musikalische Ausstattung des zum Teil melodramatisch behandelten Stückes ist flach und dürftig. Der Erfolg bliebe aus. Vielleicht gelingt ein anderer Versuch besser.

L. H. „Das eiserne Kreuz." Ein eisernes Kreuz, das man ablehnt, weil es von Blech ist. Die Untersuchung der Legierung ergibt zwar, daß in dem Marsch einige Teile vom eisernen Bestand der Militärmärsche enthalten sind; das übrige ist Tombak — Tombak — Tombak.

Meeresabend. Die tonpoetische Behandlung des Stimmungsbildes zeigt Spuren einer wahren Begabung. Auffallend ist Ihre Unerfahrenheit in der orthographisch richtigen Darstellung der Melodienoten.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, **doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.**

(Schluß des Blattes am 21. August.)

K. Schm., Schl. Ihr Chor „Frühjahrssturm" ist eine im Satz verfehlte Arbeit, da er sich in vorliegender Fassung nicht für Männerchor eignet. Der musikalische Ausdruck zeugt von Begabung. — Rückporto fehlt.

L. B., Schw. Die zweite Messe steht im Werte nicht über der ersten. Gewisse Wendungen kehren stets wieder, die Erfindung will des öfteren versagen, Steigerungen bleiben aus, manche Teile wirken darum endlich ermüdend. Auch ist der Satz nicht immer korrekt.

K. Sch., B. Wir haben gegen die Meinung Ihres Heidelberger Bekannten über das „Flottenlied" nichts einzuwenden. „Vorwärts!" ist auch nicht übel; das Nachspiel bleibt besser weg.

E. B. Ein in seiner Zusammensetzung eigentümliches Produkt. Die Teile passen weder inhaltlich noch formell zu einander. Einem Hauptsatz in G dur pflegt man kein Trio in F dur gegenüberzustellen. Die vermittelnden Uebergänge machen nichts besser.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. *Wilibald Nagel* in Stuttgart. — Druck u. Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1915 Heft 24

Preis des Jahrgangs (Oktober 1914 bis September 1915) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zur Dramaturgie der Oper.

Von Dr. EDGAR ISTEL (Berlin-Wilmersdorf).

II. Das Wagner-Problem.

Als Richard Wagner am 13. Februar 1883 in Venedig die Augen schloß, ließ er die deutsche Bühne in seltsamem Zustande zurück: Waren seine Werke auch noch nicht endgültig durchgedrungen, so konnte man doch an ihrem schließlichen Siege nicht mehr zweifeln, und die letzten Gegner des lebenden Meisters beugten sich willig vor dem großen Toten, dessen Riesengeist aus dem Grabe heraus noch die letzten Widerstrebenden in seinen Bann schlug und bald auch das feindliche Ausland im Sturme nahm. Daneben machte sich jedoch eine gewisse negative Wirkung geltend: Wagners Werke schwemmten alles von der Bühne weg, was ihrem Geiste nicht gemäß war, und manche liebe Oper, die Freude unserer Väter und Großväter, versank auf Nimmerwiedersehen in den unergründlichen Tiefen der Theaterarchive. Lange Zeit schien es, als ob die große Wagner-Flut sich geradezu vernichtend über die Gefilde der alten Opernkultur ergöße; doch als der erste Ansturm vorbei war, zeigte es sich, daß das Echte und Gute, Mozarts, Beethovens, Webers und Marschners Meisterwerke vor allem, standgehalten hatte. Auch Gluck war mit seinen besten Werken geblieben, und des theaterkundigen Lortzing harmlose Singspiele erfreuten sich sogar einer immer noch wachsenden Beliebtheit, wohl gerade deshalb, weil sie sich in keinen Wettbewerb mit den gewaltigen Dramen des Bayreuther Meisters einzulassen vermochten. In der Tat, wollte man nicht zugunsten von Wagner-Festspielen völlig auf einen brauchbaren Alltagstheaterbetrieb verzichten, so mußte das Bedürfnis nach guten Repertoire-Opern sich steigern. Denn durch die negative Wirkung der Wagnerschen Werke drohte der Opernspielplan einer immer größeren Einförmigkeit zu verfallen; gerade deshalb behaupteten sich aber auch die besten ausländischen Opernwerke. Schon der alte Lortzing hatte in einem Gespräche mit Lobe gesagt: „Wie lange, meinen Sie, würde eine Bühne bestehen, auf der nur Erzeugnisse des höchsten Genies gegeben werden dürfen? Aus lauter vollkommenen Werken bringen Sie kein Repertoire für ein halbes Jahr zusammen."

Während vorsichtige Naturen mit Hilfe von Eklektizismus und Kompromiß um die Erscheinung Wagners herumzukommen versuchten, und so wenigstens, etwa in der Art Goldmarks, zu vorübergehenden Theatererfolgen auf Grund wirksamer Textbücher gelangten, gab sich die Mehrzahl der komponierenden deutschen Jugend dem übermächtigen Genius Wagners rückhaltlos hin. Das war menschlich wohl sicher sympathischer, aber künstlerisch führte es zunächst in eine Sackgasse, aus der es gar keinen Ausweg, sondern nur eine Umkehr gab. Immerhin, die Besten und Talentvollsten gingen fast ausnahmslos diesen Weg; kostbare Jahre verloren sie zwar damit, aber der Gesichtskreis wurde dadurch geweitet, daß man kühn über den Berg hinüber, statt vorsichtig um ihn herum schritt.

Zunächst sah man in Wagner nur den pathetischen Dramatiker des „Rings", des „Tristan" und „Parsifal". Die Werke bis zum „Lohengrin" einschließlich überließ man als abgetan gern den Eklektikern zur Nachahmung, obwohl gerade hier, wie zuerst Peter Cornelius erkannte, bedeutsame Zukunftskeime verborgen lagen. So schrieb dieser kurz nach der Uraufführung des auch von ihm aufs höchste bewunderten „Tristan":

„In mir reift das Ideal, in der Umkehr von dieser himmelstürmenden Bahn, in der sinnigen, milden Begrenzung und Befestigung des von Wagner in der besten Zeit Errungenen das rechte Kunstwerk der Zeit zu finden."

Aber es war ihm nicht mehr vergönnt: Cornelius starb, und mit ihm wurden die Hoffnungen auf eine eigenartige Weiterentwickelung des deutschen musikalischen Lustspieles und einer edlen Volksoper zu Grabe getragen.

Zunächst lockten Wagners „Irrlichter" (wie Cornelius sich ausdrückte) weiter die kommenden Geschlechter in den Abgrund. Wagner selbst ist an dieser verhängnisvollen Entwickelung kaum schuld. Oft erhob er seine mahnende Stimme, aber es half alles nichts. Gleich dem sagenhaften Magnetberge raubte seine Kunst jeder Erscheinung den Halt, die in ihre Nähe geriet. Scherzhaft behandelte er, da man seiner ernsten Worte nicht achtete, die Angelegenheit in seiner Schrift über das Operndichten und Komponieren im besonderen:

„Es scheint fast, daß das Erlernen des Opernkomponierens außerhalb der Hochschulen heimlich vor sich geht; wer dann in meine Richtung gerät, der möge sich vorsehen! Weniger das Studium meiner Arbeiten als deren Erfolg scheint aber manchen akademisch unbelehrt Gebliebenen in meine Richtung gewiesen zu haben. Worin diese besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, daß man eine Zeitlang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefaßt. Aber nicht bloß die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die, immerhin neue Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch

manches andere, besonders das Durchkomponieren, vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlassen des Orchesters in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchesterkompositionen sehr viel Richtung entstanden war . . . Mit den hübschen Melodien ist es aus, und es dürfte ohne neue Einfälle hierin nicht viel Originelles mehr zu leisten sein. Deshalb, so rate ich den Neugerichteten, sehe man sich den Text, seine Handlung und Personen auf gute Einfälle hin recht scharf an."

Aber Wagners Worte waren in den Wind gesprochen, und er selbst meinte am Schlusse des Aufsatzes resigniert, seine Ratschläge würden „gar nichts nützen". Statt nach des Meisters Rat sich Bühnenkenntnis zu erwerben und einen theatermäßig gestalteten, menschlich ergreifenden Text als Haupterfordernis anzusehen, jagte man dem Phantome nie dagewesener Instrumentationseffekte nach, ersetzte die mangelnde Fähigkeit durch vaterländische Gesinnung, wütete in Leitmotiven und trieb so das deutsche Publikum zuletzt in die Arme des italienischen Verismo, wo es trotz Dolch und Gift sich immerhin noch besser unterhielt als in den öden deutschen Kapellmeisteropern.

Während der ältere Kreis um Liszt, Männer wie Cornelius und Alexander Ritter, außer ihrer musikalischen noch ein gutes Maß allgemeiner Bildung besaßen und so befähigt waren, die Erscheinung Wagners in ihrer gesamten Größe zu erfassen, verflachte die nachfolgende Generation immer mehr. Musikalische Eigentümlichkeiten Wagners wurden sklavisch nachgeahmt, die Partituren des Meisters einseitig nach orchester-technischen Feinheiten hin durchstudiert und aus den unverdauten Brocken Wagnerscher Tonsprache mit Hilfe alliterierender „Dichter" ein Musikbrei angerührt, gegen dessen Genuß das Publikum sich steigernden Widerwillen empfand. So geriet allgemein der Wagnerianismus, der zudem noch von den Rechtgläubigen der „Bayreuther Blätter" mit dem Pangermanismus, Antisemitismus und Vegetarismus verquickt wurde, in Mißkredit. Man ahmte dem Meister nach, wie er sich geräuspert und gespuckt, und glaubte so endlich hinter das heißersehnte Geheimnis seines Schaffens gekommen zu sein. Daß bei Wagner Vorzüge und Schwächen aus einer übergewaltigen Persönlichkeit organisch und untrennbar hervorwuchsen, fiel diesen guten Leuten nicht ein, ja sie merkten gar nicht, daß Wagner, wie jedes Genie, die größten Widersprüche in sich barg. Nur ein paar Beispiele dafür: Wagner war theoretisch Vegetarier und praktisch Fleischesser, er war Antisemit und ließ Hermann Levi, den Sohn eines Rabbiners, gerade die Uraufführung des „Parsifal" dirigieren, er war Pangermanist und zog doch den wirkungsvollsten Teil seiner Technik aus romanischen Vorbildern; er war Demokrat und dennoch Freund eines Königs; er gebärdete sich als neuen Verkünder des Christentumes und war bis kurz vor Entstehung des „Parsifal" im Goetheschen Sinne „decidierter Nichtchrist" gewesen; er war in seiner Kunst ein radikaler Neuerer, ja Umstürzler, aber er predigte mit Inbrunst das Evangelium Bachs, Beethovens und Mozarts, ja stellte, wie Hans v. Wolzogen bezeugt, als Beispiel „eines maßvollen und besonnenen feinen künstlerischen Sinnes gegenüber den modernen Effekthaschern" keinen anderen als Mendelssohn auf. So war Wagner der Mann der großen Widersprüche, die sich jedoch aus seiner Gesamtpersönlichkeit unschwer erklären und nicht unnatürlich finden lassen.

Es ist eigentümlich, daß die Wagner-Nachfolge fast ausschließlich immer wieder an den pathetischen Wagner angeknüpft hat. Die Eklektiker hielten sich an die Werke bis zum „Lohengrin", die Hyperwagnerianer an den „Ring", an „Tristan" und „Parsifal", während die Märchenmusiker nach dem Vorbilde Humperdincks am liebsten in der behaglichen Atmosphäre des „Rheingold" und der beiden ersten „Siegfried"-Akte sich bewegten. Daß Wagner auch eine musikalische Komödie, die von ihm selbst als sein Meisterwerk bezeichneten „Meistersinger", geschrieben hatte, beachteten die allzueifrigen Jünger kaum; war es doch in ihren Augen viel verdienstvoller, die Welt zu erlösen. Außer Peter Cornelius, Hermann Götz und Hugo Wolf hat lange Zeit hindurch kaum ein Musiker die Pfade des heiteren Wagner einschlagen wollen. Ausgezeichnet ironisierte dies Treiben Hugo Wolf in einem Briefe an einen Freund, der ihn zur Komposition eines „Buddha" zu überreden suchte: „Noch hat die Welt kaum eine Ahnung von dem philosophischen Tiefsinn, der sich in der ungewöhnlichsten Weise in den letzten Werken Richard Wagners ausspricht, und schon soll wieder etwas entstehen, das den Leuten neues Kopfweh verursachen soll, notabene durch bereits erprobte Kunststücke, wo sich doch allenthalben das Bedürfnis kundgibt nach behaglichem Genießen, nach freundlichen Bildern, wo alles sich sehnt, in dem grämlichen und grübelnden Ausdruck unserer Zeit ein verborgenes Lächeln, einen schalkhaften Zug zu erspähen. Sollen wir denn in unserer Zeit nicht mehr von Herzen lachen können und übermütig sein, müssen wir Asche aufs Haupt streuen, Bußgewänder anziehen, die Stirn in tiefsinnige Falten kleiden und Selbstzerfleischung predigen? Möge die Welt erlösen, wer den Erlöserberuf in sich fühlt; mich schert das wenig. Ich für mich will heiter sein, und wenn hundert Leute mit mir lachen können, bin ich's zufrieden. Ich strebe auch keine welterlösende Heiterkeit an. Nichts weniger als das. Das überlassen wir billig den großen Genies. Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlöserwerk vollbracht, daß wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, daß wir in ganz unnützer Weise den Himmel stürmen, weil er uns bereits erobert ist, und daß es das gescheiteste ist, in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden, aber beileibe nicht in der Wüste bei Wasser und Heuschrecken und wildem Honig, sondern in einer fröhlichen originellen Gesellschaft, bei Gitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champagnergelagen usw., kurz in einer komischen Oper, und zwar ganz gewöhnlichen komischen Oper, ohne das düstere welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde. Dazu und nur dazu benötige ich einen Dichter, und wahrhaftig, dazu muß man auch ein Dichter sein und ein ganz verfluchter obendrein. Verschaffen Sie mir ihn, und Sie sollen sehen, daß ein Dutzend Buddhas so ein ganz gewöhnliches, aber originelles komisches Operl nicht aufzuwiegen imstande sind."

Leider hat Hugo Wolf dies klar erkannte Ziel nicht erreichen können; selbst er, der Meister des spanischen und italienischen Liederbuches, war zu lange Wagners Schüler gewesen, als daß es ihm glücken konnte, sich von diesem gefährlichen Einflusse freizumachen. Seine komische Oper „Der Corregidor" wurde so eine Art „ins Hispanische übersetzte" Meistersinger, statt daß die reizende Novelle Alarcons in der Art romanischer Opern von ihm behandelt worden wäre. Von den besten romanischen Opern, den Werken eines Bizet und Verdi, gilt immer noch Wagners geistreiches Wort: „Freilich habt Ihr's leichter, darauf zu schimpfen als davon zu lernen," und selbst wenn man nicht mehr Nietzsches Forderung erfüllt sehen will: „Il faut méditerraniser la musique," selbst dann könnte man hoffen, daß man von den Auswüchsen der Wagnerei, wie sie zum Beispiel die auf völlig mißverstandenem Wagner beruhenden Richard Straußschen Opern darstellen, durch den Geist der romanischen Oper befreit werde. Ist es denn nicht ein Widersinn, wenn in Werken wie „Salome", „Elektra" und dergleichen einerseits das angeblich gesungene, meist aber forciert hinausgeschriene Wort orchestral im Detail gemalt, andererseits aber völlig im Wust des Instrumentengeprassels erstickt wird? Wagner selbst, ein feiner Kenner romanischer Kunst, ein Bewunderer insbesondere italienischer Gesangschönheit, hatte

immer noch den Sänger als Hauptsache, das Orchester aber als sekundäres Moment hingestellt; das „ganze ungeheure Orchester" sollte sich, wie er bei Gelegenheit des „Tristan" betonte, „im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie eine Begleitung zu einem sogen. Sologesang verhalten," und Wagner rühmte an der „allervollendetsten Gesangsdarstellung", dem Tristan Schnorrs, daß „das Orchester gegen den Sänger völlig verschwand oder, richtiger gesagt, in seinem Vortrag mitenthalten zu sein schien". Hier nun scheint mir die Lösung des Wagner-Problems zu liegen: Fort mit dem Orchester als Selbstzweck, Proklamation des Sängers als des eigentlichen Trägers des Dramas. Dazu gehören freilich Sänger ersten Ranges, und leider muß man feststellen, daß sich die Gesangskunst, besonders in Deutschland, auf dem absteigenden Aste bewegt. Wagners Bestrebungen, einen „deutschen Belcanto" zu schaffen, scheiterten an der Verständnislosigkeit der Sänger, und das Publikum, von unsinniger Leitmotivsucherei ebenso irregeführt wie durch die auf mißverstandenem Wagner beruhenden Bestrebungen nachfolgender Komponisten, kam schließlich auf den ganz verkehrten Standpunkt, das Orchester in der Oper als das Wichtigste anzusehen. So nur konnte es geschehen, daß Werke, die jedes melodischen Sinnes bar waren, es zu, allerdings rasch verrauschenden, Sensationserfolgen brachten.

„Ich sehe mir jetzt alle Musik auf die immer größer werdende Verkümmerung des melodischen Sinnes an. Die Melodie als die letzte und sublimste Kunst der Kunst hat Gesetze der Logik, welche unsere Anarchisten als Sklaverei verschreien möchten."

Dies goldene Wort Nietzsches an Krug (1884) gilt noch heute. Jener Mangel an melodischer Erfindungskraft, den auch Wagner an den nachfolgenden Komponisten beklagte, geht wahrscheinlich in seinem tieferen Grund darauf zurück, daß wir uns bisher in einer Uebergangszeit befanden, die neben Ansätzen zu bedeutungsvollem Neuem deutlich bereits Verfallerscheinungen aufwies. Der vollkommene Umschwung der europäischen Verhältnisse, der sich gegenwärtig anbahnt, wird wohl auch auf diesem Gebiete zu höheren Zielen führen: Eine neue Art der Melodie, eine neue Gesangsblüte wird erstehen. Dann erst kann das Wagner-Problem (soweit es musikalischer Natur ist) endgültig gelöst sein.

Pedalirrtümer und Pedalsünden.

Von ANNA BERNAU (Berlin).

Ich brauche so wenig wie möglich das Pedal," so berichtete mir jüngst ein klavierspielender Dilettant in großer Selbstbefriedigung.

„Sehr schön, — damit haben Sie aber nicht die geringste Sicherheit, daß Sie die Sache richtig machen. Ihr Grundsatz schützt Sie nicht vor der Gefahr, bei den wenigen Malen Ihres Pedalgebrauches grobe Fehler zu begehen. Andererseits aber können Sie sich auch mit der Pedal-Unterlassung gelegentlich eines offenbaren künstlerischen Mangels schuldig machen. So einfach, wie Sie zu glauben scheinen, ist die Sache denn doch nicht."

Das Erstaunen des Pharisäers beweist dann klar, wie unsicher die Laienanschauungen über unseren Gegenstand noch sind.

Selbstverständlich ist beim Pedalspiel der irrende Wenigtreter das unendlich viel kleinere Uebel gegenüber dem irrenden Vieltreter. Rein pädagogisch aber sollte endlich einmal mit dem unbestimmten Grundsatz „so wenig wie möglich" aufgeräumt werden, und an seine Stelle die bewußte Lehre treten. Verständig und richtig soll der Spieler treten; tut er das, so braucht über die Häufigkeit oder Seltenheit nicht gestritten zu werden. Anders ausgedrückt: Die Art des Gebrauchs entscheidet, nicht die Anzahl der Tritte; Qualität nicht Quantität. — „Je weniger, desto besser" — nach dieser gedankenlosen Komparativlogik müßte denn doch der Superlativ, nämlich das „gar nicht" unzweifelhaft das aller beste sein; stimmte das, — warum wurde dann der Pedalzug überhaupt geschaffen?

Dilettanten, die über eine gute Technik und feines musikalisches Empfinden verfügen, haben wir in beträchtlicher Anzahl; Dilettanten aber, die das Wie und Warum des Pedalgebietes ästhetisch zu erfassen vermögen, die hier klar bewußt arbeiten, die den Gebrauch oder das Unterlassen des Pedals an irgendeiner Stelle aus Schönheitsrücksichten begründen können, — solche Dilettanten sind gar dünn gesät.

Sie wissen nichts von der historischen Entwickelung dieser Einrichtung, die — wenn sie nicht ein an sich Schönes bedeutete — ja gar nicht in unserem Kunstgebiet sich einzuführen und dauernd zu erhalten vermocht hätte. Der Mißbrauch hat den eigentlichen Schönheitszweck der Pedaleinrichtung gänzlich verdunkelt; der Unfug nimmt dem mißhandelten Pedal vielfach Ehre und Ruf, und die verschandelte Schönheit kann sich nicht verteidigen. Ist es ihre Schuld, wenn die Dilettantenmasse unter Führung gewissenloser Lehrer sich immer wieder an ihr versündigt und das Schöne ins Gegenteil verkehrt?

Also zwei Gruppen von Irrenden sind zu belehren: zunächst die gefährlicheren, die erschrecklichen Vieltreter, die uns in der Fülle ihres Tongewoges zu ertränken pflegen. Aber auch die Ahnungslosigkeit jener anfangs erwähnten Pharisäerminderheit muß aufgeklärt werden: die Rauschwirkung des Pedals ist nur im Mißbrauch häßlich, — bei weisem Gebrauch dagegen ist sie nicht nur zulässig, sondern häufig sogar ästhetisch notwendig.

Schon durch das Clavicembalo mit seiner andauernden, freilich diskreteren Rauschwirkung wissen wir, daß diese Tonerscheinung von den Musikern des 17. und 18. Jahrhunderts nicht als unschön empfunden wurde. Der Nachkomme des Cembalo ist unser heutiges Hammerklavier; es unterscheidet sich von jenem durch die klare Abgegrenztheit seines Tones, die der Klangverschmelzung im Wege steht; diese Nüchternheit des Tones hat dem Schönheitsempfinden nicht genügt und wurde als unvollkommen empfunden. Der Beweis für die ästhetische Notwendigkeit des Pedals ist eben die Tatsache seiner Erfindung und Entwickelung. Wäre der Tönerausch an sich künstlerisch unerlaubt, wäre er nicht im gegebenen Fall bis zum flutenden orgienhaften Durcheinanderweben der Töne gestattet, so hätte unser modernes Orchester ja gar kein künstlerisches Daseinsrecht.

Welche Anhaltspunkte finden wir bei unseren großen Meistern über ihre Stellung zur Pedalfrage? Man lese z. B. im ersten Satz von Beethovens Appassionata die 6 letzten Takte vor dem (24¼ Takt langen) Schlußteil. Im ersten dieser 6 Takte, beim Beginn der Dominantseptimen-Harmonie *c e g b* soll die Pedalwirkung einsetzen, und sie soll — zweifellos nach Beethovens Angabe („Sempre Pedale") — 4 Takte ununterbrochen dauern, — nach Hans v. Bülow[1] sogar 4½ Takte lang, so daß das kleine und große *Des* des 3., 4. und 5. Taktes in die Dominantseptimen-Harmonie hinein gerät —, gewiß ein disharmonisches Rauschergebnis kräftigster Art, das auch bei der matteren Klangwirkung der Instrumente vor hundert Jahren sich von absoluter Tonklarheit sehr entfernt haben wird, und nicht anders als verschwommen zu charakterisieren ist. Bülow sagt denn auch (nach Pfeiffer, S. 49): „Die beunruhigende Verschwommenheit ist von Beethoven beabsichtigt." — Daß auf den volltönenden Instrumenten der Gegenwart die Pedalvorschrift in der Beethovenschen Fassung gar nicht mehr ausgeführt werden darf, ist eine Sache für sich; wesentlich für unsere heutige Frage ist allein die Tatsache, daß das Genie des Appassionata-Schöpfers eine bis zum beunruhigenden Stimmengewirre gehende Klangverschmelzung als künstlerische Notwendigkeit empfunden hat.

Die durch Pedalvorschrift kundgegebene Absicht einer Verschwommenheit finden wir z. B. auch in Chopins B dur-Mazurka op. 7 No. 1, wo der Komponist im 3. Teil den Dudelsack nachahmen und 7 Takte hindurch auf der Baßquinte *ges des* das Pedal ununterbrochen gehalten haben will.

In der Mendelssohnschen fis moll-Fantasie op. 28 schieben sich kurz vor dem Einsatz des Allegro con moto zwischen die fünftaktige Fis dur-Harmonie in Zweiunddreißigsteln und das Schluß-fis noch einmal die 4 ersten Molltakte des Hauptthema ein. In der alten Kullakschen Ausgabe (Peters) steht hier beim Eintritt des Moll thema „sempre Pedale", nachdem dieses in der Fis dur-Harmonie vorschriftsmäßig die 5 Takte hindurch gehalten worden ist. Während dieser 9 Takte fehlt der übliche Stern als Zeichen für die Pedalpause völlig. Die Vorschrift ist auf den heutigen Instrumenten gleichfalls nicht mehr auszuführen und auch wohl aus den neueren Ausgaben verschwunden, aber in ihrer ursprünglichen Absicht nicht mißzuverstehen.

Liszt schreibt für Skalen in seinen Kompositionen Pedal vor, also gleichfalls disharmonische Rauschwirkung.

Diese Verschwommenheitsabsichten der großen Meister sind vielen unserer Musiklaien ganz überraschend; man ist verblüfft, daß das, was schlechthin sündhaft erschien, hier vom Genie uns als Forderung vermittelt wird. — Andererseits ist es dem Dilettanten sehr häufig unbekannt, daß das

[1] Vergl. *Pfeiffer*, Studien bei Hans v. Bülow, Berlin 1894.

Pedal nicht lediglich die Bedeutung einer „Tonverstärkung" hat, sondern daß damit — im bewußten Wechsel von Sonnenklarheit und Nebelstimmung — eine durchaus malerische Wirkung erzielt werden kann, die sowohl vom Komponisten wie vom Nachschaffer ausdrücklich beabsichtigt ist. So kann es vorkommen, daß da, wo die Harmonie es durchaus erlauben würde, dennoch auf das Pedal verzichtet wird, während andererseits — wie die vorstehend angeführten Beispiele zeigen — sogar die Disharmonie unter Umständen vom Pedal noch kräftig unterstützt wird.

Gewiß müssen dem Dilettanten die — nur durch mühselige Uebung erreichbaren — Subtilitäten des künstlerischen Pedalgebrauches verschlossen bleiben; aber auch der musikalische Nichtkünstler sollte durch den Unterricht wenigstens vor Irrtümern geschützt werden und das Wesentliche von Sinn und Bedeutung dieser Einrichtung erfahren.

Man könnte auch auf die bildende Kunst hinweisen, die gleichfalls Nebel-, Dämmerungs- und Verschwommenheitsstimmung als Selbstverständlichkeit in sich schließt; aber mit Vergleichen ist Vorsicht zu üben, und deshalb soll der Hinweis nur angedeutet werden.

Und wir dürfen uns nicht verhehlen, daß die Gefahr der Kunstvergewaltigung gerade durch das Pedal darum so besonders groß ist, weil wir es hier mit einem sehr starken — und daher im Mißbrauch besonders schlimm wirkenden — Kunstmittel zu tun haben. Quod licet Jovi, non licet bovi. Das einzige Mittel zur Milderung des Unheils liegt in der geduldigen Belehrung; viel Versäumtes ist hier nachzuholen. Im letzten Jahrzehnt hat man freilich auch hier einzusetzen begonnen, und manches beherzigenswerte gesprochene und gedruckte Wort zeugt von dem redlichen Streben nach Besserung. Wir besitzen auch seit geraumer Zeit Lehrbücher mit eingehender Behandlung der Pedalfrage, aber sie sind leider noch zu wenig Allgemeingut in der Pädagogik geworden.

Auch im Unterricht finden wir die beiden geschilderten gegensätzlichen Gruppen wieder: einerseits die Bequemen, die der unbegrenzten Pedalschwelgerei nicht genügenden Einhalt tun, andererseits die Pharisäer des nüchternen Verzichts. Hier ein unverständiges Gestatten, dort ein eben nicht sehr verständiges Verbieten.

Mir ist ein Fall erinnerlich, wo eine Mutter für ihre Kinder nach einem Klavierlehrer suchte, der überhaupt kein Pedal spielen ließ. Besser kann der Mißbrauch gar nicht gefördert werden als durch solch ein Verbot. Man glaube doch nicht, daß ein Kind sich das Pedal versagt, wenn es unbeobachtet ist; und die Torheiten, die der Schüler in diesen verbotenen Tongelagen sich angeeignet hat, werden durch eine noch so gute, aber verspätete Anleitung nicht leicht wieder zu beseitigen sein. Ein Kind lernt nicht selbständig auf der Straße gehen, wenn es ins Zimmer gesperrt wird. Der Pedalgebrauch ist nun einmal vom Klavierspiel — als eines seiner wesentlichen Teilgebiete — nicht zu trennen, und frühe verständige Anleitung im Gebrauch bietet die einzige Schutzwehr gegen den Mißbrauch.

Der Schüler begreift sehr bald Sinn und Bedeutung des Pedals, auch die damit verbundenen Vorgänge im Innern des Klaviers. Mit dem Erwachen des sachlichen Interesses für die interessanten Pedalerscheinungen entwickelt sich aber zugleich auch das Bewußtsein für die Häßlichkeiten seines Mißbrauches. Einfache Stücke werden Takt für Takt durchgenommen; Pedalbenutzung, -wechsel und -pausen werden genau festgelegt; beides, Positives und Negatives, muß begründet werden. Ich lasse den Schüler nach Möglichkeit selbständig arbeiten, d. h. er erhält die Aufgabe, nach eigenem Urteile den Pedalgebrauch in einem Stücke sich vorzuschreiben (zunächst nur im Entwurfe, ohne irgendein Festlegen durch Einüben). Vorschläge und Meinung des Schülers werden dann in der nächsten Unterrichtsstunde besprochen und berichtigt. Nicht selten macht der Schüler auf die Zweifelhaftigkeit einer bestimmten Pedalwirkung selbständig aufmerksam.

Der Unterricht im Pedal stellt durchaus nicht den schwierigsten Teil der Klavierpädagogik dar. Der Schüler läßt sich fast stets durch die Aufgabe fesseln. Nach meiner eigenen Erfahrung ist z. B. der rhythmische Unterricht mit sehr viel mehr Mühseligkeit verbunden. Zählen ist immer langweilig. Die Kontrolle der Pedalwirkung dagegen, die an den selbständigen Geschmack des Schülers besondere Anforderungen stellt, erregt zumeist sein starkes Interesse.

Nur diese wenigen Andeutungen aus dem Unterricht darf ich mir im Rahmen der heutigen Arbeit gestatten. Weitere Einzelheiten gehören in das Sondergebiet der Klaviermethodik. Meine heutigen Zeilen sollten lediglich als Anregung, als ein Beitrag zur Klärung dienen.

Je kräftiger die Wirkung unserer modernen Instrumente ist, um so mehr wächst selbstverständlich die Gefahr des Pedalunfuges, und um so mehr sind wir verpflichtet, an dem Kampf gegen die Ausbreitung dieses Unfuges tätigen Anteil zu nehmen.

Adolf Sandberger.

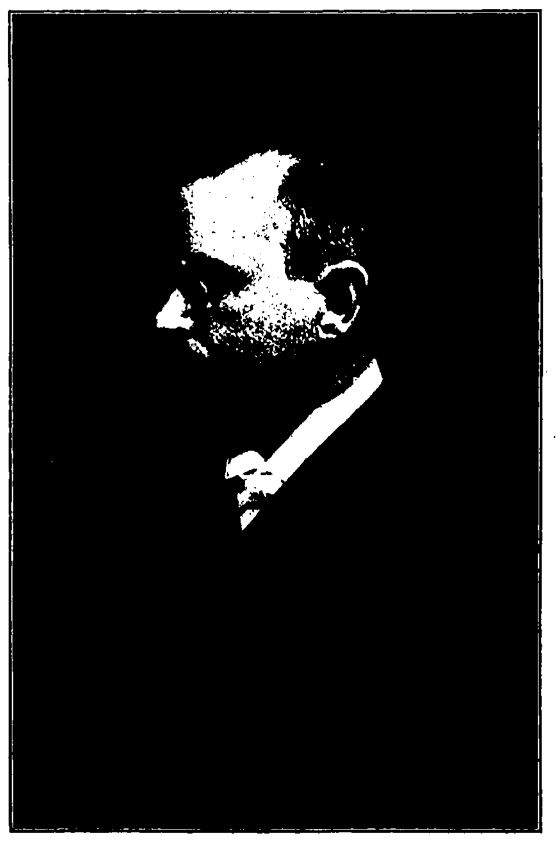
Nahezu zwanzig Jahre sind verflossen, seit Artur Seidl in der Dresdener „Deutschen Wacht" auf den Dichterkomponisten Adolf Sandberger erstmalig hingewiesen und die sehr glückliche Verbindung betont hat, die der „echte Tonkünstler und ernste Musikgelehrte" in ihm eingegangen. Aus dem ehemaligen Konservator der Musikabteilung an der königl. bayer. Hof- und Staatsbibliothek und Privatdozenten an der Universität München ist Sandberger inzwischen o.ö. Professor für Musikwissenschaft, ord. Mitglied der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften und Vorstand des musikwissenschaftlichen Seminares an der Universität geworden, seine Doppeltätigkeit ist jedoch die gleiche geblieben, was schon viele bewundert haben und jeder erstaunlich finden wird, dem die einem Gelehrten in solcher Stellung obliegenden Pflichten bekannt sind.

Sandberger faßt sein Amt als akademischer Lehrer sehr ernst auf, das ist ein Eindruck, der sich mir in vierjährigem Anhören seiner Vorlesungen besonders tief eingeprägt hat. Für ihn sind zunächst bezeichnend seine erschöpfende Quellenforschung, vielseitige Belesenheit und mustergültige, sich weise auf das Nötigste beschränkende Anordnung des Stoffes, weiterhin dessen gründliche, auf den neuesten Forschungsergebnissen beruhende Verarbeitung, verbunden mit einer weniger aufdringlich als eindringlich belehrenden Vortragsweise, die, rein äußerlich betrachtet, nicht einmal effektvoll genannt werden kann. Sandbergers Vorlesungen sind objektiv wie subjektiv gleich hoch zu bewerten; wer sie regelmäßig besucht und sich die Mühe nimmt, allen Ausführungen in die kleinsten Einzelheiten zu folgen, der wird nicht allein um wertvolle wissenschaftliche und künstlerische Anregungen, sondern auch um die Bekanntschaft mit einem lieben, tiefen Menschen reicher sein. Zwar gibt nicht jedes Thema einem Gelehrten Gelegenheit, über den Stoff hinauszuwachsen in die Sphäre des Reinmenschlichen, die das mühsam Erarbeitete geschaut und gleichsam als persönliches Erlebnis des Vortragenden erscheinen läßt, dennoch hatte ich bei Sandberger diesen Eindruck öfter, niemals aber so nachhaltig, als ich ihn über Beethoven sprechen und zur Erläuterung Beethovensche Musik auf dem Klaviere spielen (Sandberger ist ein sehr gewandter Partiturspieler!) hörte. In dieser Vorlesung habe ich so recht kennen gelernt, wie wundersam der Künstler Sandberger den Gelehrten ergänzt und wie beide einen prächtigen deutschen Menschen ausmachen.

Ein Kapitel für sich bilden Sandbergers Seminarübungen, in denen teils paläographische und sonstige Quellenstudien, z. B. auch über stilgemäße Behandlung des Basso Continuo gemacht, teils Referate und Probearbeiten jüngerer Studierender sowie Bruchstücke aus Dissertationen vorgetragen werden; die Referenten und Doctoranden lernen hierbei die etwaigen Mängel, Lücken usw. ihrer Arbeiten kennen und entschließen sich zu teilweisen oder größeren Umarbeitungen, die übrigen Teilnehmer erhalten gleichzeitig theoretische und praktische Anleitung, wie man planmäßig wissenschaftlich arbeitet. Das musikwissenschaftliche Seminar der Alma Mater Ludovico-Maximilianea ist nicht nur eine Hauptschöpfung Sandbergers, es ist auch seine „Schule", die dadurch einen hervorragenden Platz im musikwissenschaftlichen Leben Deutschlands einnimmt, als sie z. T. hochverdienstliche Arbeiten jüngerer Forscher hervorgebracht hat. Wir unterscheiden bei den Dissertationen drei Gruppen und zwar zunächst die Monographien u. a über Beck (Bodo Wolf), E. A. Förster (N. Saltscheff), Goßwin (Br. Hirzel), Gumpelzhaimer (Otto Mayr), Isouard (E. Wahl), de Kerle (O. Ursprung), Kindermann (F. Schreiber), Kusser (Hans Scholz), Mailand (R. Oppel), Neefe (H. Lewy), Reicha (E. Bücken), Rosetti (O. Kaul), Schürmann (G. F. Schmidt), Staden (E. Schmitz), Widmann (H. v. Eulenburg) und Zumsteeg (L. Landshoff); zweitens einzelne Werke und Schaffensgebiete wie „Steffanis Servio Tullio" (A. Neißer), „Joh. Ladisl. Dusseks Sonaten und Konzerte" (L. Schiffer), „Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente" (H. Glenewinkel), „Die Opern Alessandro Stradellas" (Heinz Heß) und „Torri als Opernkomponist" (H. Junker); schließlich solche allgemeineren Inhaltes wie „Vogler und die Romantik" (Simon James), „Richard Wagners Anschauung vom Wesen der Musik" (R. Teller), „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts" (Th. Kroyer), „Neue Beiträge zur Entstehung des Madrigals" (Gaetano Cesari), „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im XVI. und XVII. Jahrhundert" (A. Einstein), „Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im XVIII. Jahrhundert" (Br. Studeny), „Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens" (A. Chybinski), „Die Entwicklung des Klavierkonzertes bis Mozart" (H. Daffner), „Studien zur Ulmer Musikgeschichte im XVII. Jahrhundert" (K. Blessinger), „Welchen Einfluß hatte die Wiederbelebung alter Musik auf die Komponisten des XIX. Jahrhunderts" (R. Hohenemser) und

„Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst" (B. Wallner). Einige dieser Arbeiten wurden der Aufnahme in die „Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft", ja sogar der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" für würdig erachtet; die Gesamtreihe wirkt um so stattlicher, wenn wir bedenken, daß schließlich doch nur eine relativ geringe Zahl aller Münchener Musikstudenten auch an der Universität studiert.

Ich sagte oben, daß der Künstler den Gelehrten Sandberger wundersam ergänze und es ist vielleicht am erstaunlichsten, daß meine Behauptung auch mit vertauschten Gliedern zutrifft. Sandbergers Musik ist nichts weniger als bewährten Vorbildern nachgeschaffene akademische Gelehrtenkunst, seine Tonsprache ist so eigenartig und stellenweise so „modern", ja kühn, daß man recht gut den Historiker über ihr vergessen könnte. Wenn es mir trotzdem bisher nicht gelingen konnte, so liegt das — natürlich nur für mein persönliches Empfinden — an gewissen kleinen stilistischen Eigentümlichkeiten, die den entwicklungsgeschichtlich fühlenden Tondichter nicht verleugnen können. Von Instrumental-Kompositionen möchte ich neben den „Vier Klavierstücken" op. 2[1], den „Drei Charakterstücken für Pianoforte" op. 7[2] und der Violinsonate op. 10[3] vornehmlich die gleich dem e moll-Quartett[4] häufig aufgeführte Triosonate für Violine, Viola und Pianoforte in c moll[5], sowie die dem Andenken Peter Cornelius' gewidmete „Schauspielouvertüre für grosses Orchester" op. 8[6] erwähnen; der klangprächtige, sehr wirkungsvolle symphonische Prolog „Riccio"[7], den Felix Weingartner 1899 erstmalig aufführte, ist in den verflossenen 16 Jahren ständig auf dem Repertoire der bedeutendsten deutschen Konzertvereine geblieben und wurde allenthalben so beifällig aufgenommen, daß die Empfehlung, die ich unseres Komponisten „Königsmarsch"[8] (aufgeführt 1914 bei Huldigung der Stände vor König Ludwig III. gelegentlich des Jubiläums der Stadt Würzburg) und seiner neuesten Schöpfung, dem symphonischen Gedichte „Viola"[9] in diesem Zusammenhange angedeihen lassen möchte, für ihn erübrigt. Wer sich für Sandbergers Vokalschaffen interessiert, wird außer nach den Liedern (im ganzen sind einige zwanzig veröffentlicht), von denen ich besonders die stimmungstiefen und ausgezeichnet gesanglich wie melodisch erfundenen op. 18[10] nennen will, den Männerchören op. 19[11] und den gemischten op. 3[12] nach seinem Hauptwerke, der Oper „Ludwig der Springer"[13], greifen, die, so recht die Eigenart des Dichterkomponisten offenbarend, mit beständigem Erfolge an den Hoftheatern zu Koburg, Gotha, Stuttgart, am Stadttheater Augsburg und jüngst erst in Würzburg[14] aufgeführt worden ist.



ADOLF SANDBERGER.
Photogr. Friedrich Müller, München.

Das Bild von Sandbergers Persönlichkeit bliebe unvollkommen, würde ich die Tätigkeit vergessen, die unseren Gelehrten und Künstler eigentlich in weitesten Kreisen der Musiker, Musikfreunde wie der meisten Gebildeten überhaupt bekannt gemacht hat: seine Tätigkeit als Musikschriftsteller, die er seit langen Jahren mit Arbeiten in der „Altbayerischen Monatsschrift", der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", dem „Literarischen Zentralblatt", der „Neuen Zeitschrift für Musik", der „N. M.-Z.", dem „Musikalischen Wochenblatt", den „Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters", den Sammelbänden und der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" ausübt und die uns außer einer Biographie von Peter Cornelius, den „Beiträgen zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso" (Bd. I: 1894; Bd. III: 1895) die monumentale Herausgabe sämtlicher Werke Orlandos gebracht hat. In ihr stammt von Sandberger die Veröffentlichung der Madrigale (Bd. II, IV, VI, VIII, X) sowie der Kompositionen mit französischem (Bd. XII, XIV, XVI) und deutschem (Bd. XVIII, XX) Texte. Was die heute bereits 28 Foliobände umfassenden „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" betrifft, die Adolf Sandberger begründet hat (1899), so hat die „N. M.-Z." bereits einen Spezialartikel über sie gebracht; ich darf mich also nach kurzem Hinweise auf die von Sandberger bearbeiteten Bände, die buchartig umfangreichen Biographien mit anschließenden Neuausgaben von Werken eines Abaco und Kerll, Haßler und Pachelbel (Textausgaben hier von Schwartz und Seiffert) begnügen, sie als einen wesentlichen Bestandteil der von unserem Künstler für die deutsche Kultur geleisteten Lebensarbeit genannt zu haben. **Carl August Rau.**

[1] Florenz 1888. [2] Florenz 1890. [3] Leipzig 1892. [4] Leipzig 1899. [5] Leipzig 1890. [6] Leipzig 1891. [7] Leipzig 1900. [8] München 1914. [9] München 1915. [10] Leipzig 1908. [11] München 1908. [12] Leipzig 1889. [13] Klavierauszug München 1895. [14] Vergl. meine Besprechung in LIX, 57 der „Frankfurter Zeitung".

Die deutsche Musik und die Fremdwörterfrage.

Das hochgespannte Volksbewußtsein hat auch die Frage der Ersetzung fremder durch deutsche Musikausdrücke wieder aufleben lassen. Was früher nur die mehr oder weniger rasch verfliegende Laune Einzelner war, oder was Andere zäher festhielten, ohne jedoch allgemeinen Anklang zu finden, das ist heute, wenn auch keineswegs gelöst, so doch das Ziel planmäßiger, auf wissenschaftlichem Grunde ruhender Arbeit geworden. Ob es gelingen wird, den in der Hauptsache italienischen Musikfachausdrücken ein Ende zu bereiten, erscheint höchst fraglich. Zur Ausmerzung dessen, was den Musikern so in Fleisch und Blut übergegangen ist wie die Fachausdrücke fremder Zunge, bedarf es jedenfalls eines langen Zeitraumes, bedarf es vor allem aber der Ueberwindung von kaum hoch genug einzuschätzenden Schwierigkeiten. Sie liegen nicht in der Sache an sich, da jedes Fremdwort wenn nicht übersetzt, so doch ersetzt werden kann, sie liegen vielmehr in der Gewohnheit und der Denkträgheit der Masse, die diese am Alten und Hergebrachten kleben lassen wie die Fliege am vergifteten Sirup. „Man" hat sich eingeblasen, die italienischen Fachausdrücke seien gut, weil sie gebräuchlich sind. Nun gilt das als unumstößlicher Glaubenssatz, und wenn einer eine Totenklage in Töne bannt, schreibt er in Deutschland in der Sprache seiner widerwärtigsten Feinde darüber: „doloroso".

Wollte nun aber jeder deutsche Tondichter, vom Sprachreinigungskoller ergriffen, in Zukunft seine gewohnten Fachausdrücke schlankweg durch eigene Wortbildungen um jeden Preis ersetzen, so würde dabei aller Wahrscheinlichkeit nach nicht immer etwas Brauchbares herauskommen. Diese — mögliche — Gefahr offenbar voraussehend, hat Prof. Dr. *A. Deneke* als neuntes Verdeutschungsbuch des Allgemeinen Deutschen Sprachvereines eine kleine, billige Schrift zu unserer Frage herausgegeben (Berlin 1914), die sehr zu empfehlen ist, aber einige Randbemerkungen nötig macht.

Diese erscheinen mir um so mehr angezeigt, als die Meinungen in der letzten Zeit wieder einmal recht heftig aufeinander gestoßen sind. Nach alter Sitte: wird irgendwo ein Vorschlag gemacht, so erscheint flugs ein Dutzend anderer. Ich fasse die ganze Frage kurz dahin zusammen:

I. L e h n w ö r t e r, d. h. von der deutschen Sprache übernommene fremde Ausdrücke lassen sich nicht mehr entbehren. Derlei Fachausdrücke können dem deutschen Sprachklange entsprechen. So: Oper, Harfe, Ton, Fuge, Klavier. Oder sie haben die ursprüngliche Form wenigstens annähernd beibehalten, ohne dem Deutschen angenähert zu sein. So: Oratorium, Kantate, Toccate, Sonate. Wer derlei übersetzen wollte, käme zu der lächerlichen Kniffelarbeit der deutschtümelnden Gesellschaften der Vergangenheit, durch deren Geistesarbeit die Nase sich zum Gesichtserker umbildete.

II. Durch Uebersetzung oder Ersetzung derartiger Lehnwörter gingen uns kunst- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge verloren. Man denke an Oratorium, Konservatorium im ursprünglichen Sinne dieser Wörter! So darf eine Bachsche „Suite" nie zu einer „Reihe" oder „Folge" werden, die „Allemande" kein „Deutscher" (ergänze „Tanz"). Der Begriff „Suite" läßt für den Musiker eine ganze Zeit lebendig werden, „Deutscher" hat einen ganz besonderen Sinn in der Geschichte



Das Geburtshaus August Wilhelmjs (geb. 21. Sept. 1845) in Usingen (Nassau).

der Wiener Tanzmusik. Aber der Tondichter der Gegenwart braucht die alte Bezeichnung für seine eigenen Arbeiten durchaus nicht beizubehalten; er braucht es um so weniger, als die ursprünglich fest gegliederten Grundformen der Suite und Partite im Laufe der Zeiten immer loser gefügten Reihen gewichen sind. Für „Sonate" schlägt Deneke neben der (zu wünschenden) Beibehaltung den Ausdruck „Tongedicht" oder das Bülowsche „Klangstück" vor. Beides ist auf das allerentschiedenste abzuweisen. „Sonate" ist ein geschichtlich feststehender Begriff, bei dem zunächst die Ausgestaltung der Form das wesenbestimmende ist; der dichterische Gehalt ist eine ihm im Laufe der Zeit zuerst beigeordnete, nachher (aber auch nur bis zu einem gewissen Grade) übergeordnete Wesenseigentümlichkeit. Völlig unmöglich ist, Sonate durch Klangstück zu ersetzen: dieser Begriff haftet an der alten Bezeichnung der Sonate als eines reinen Instrumentalstückes im Gegensatze zur Kantate als einem gesungenen Tonwerke.

III. Müssen in allen solchen Fällen die fremden Ausdrücke beibehalten werden (weil sie die Zusammenhänge der Form und der Geschichte festhalten), so steht es völlig anders mit den Vortragsbezeichnungen. Was sie aussagen, ist wenig genügend oder auch vielfach ganz unverständlich. „Allegro" hat die ursprüngliche Bedeutung von „lustig" heute fast ganz eingebüßt und wird als „schnell" verwendet. Allegrissimo heißt also sehr schnell; dasselbe bedeutet presto, und demnach prestissimo noch schneller als sehr schnell. Tiefsinnige Wortklaubereien haben einen Unterschied zwischen einzelnen italienischen Bezeichnungen des Begriffes „langsam" herausfinden und festlegen wollen. Derlei ist selbstverständlich von vorneherein unsicher und damit zwecklos zu heißen. Ein bestimmtes Grundmaß ergibt erst die Beigabe des gewünschten Punktes des Metronom-Zeigers. Und wie vielen ist der Sinn von Wörtern wie „svegliato", „piangendo", „ondulieren" (bitte: es handelt sich nicht um Kopfwäsche!), „zeloso" geläufig? Der Musiker erlernt diese Ausdrücke („es erben sich Gesetz und Rechte wie eine ew'ge Krankheit fort") und braucht sie, auch wenn er von den fremden Sprachen, denen sie angehören, keine blasse Ahnung hat. Das ist also etwas, das gewiß nicht schön ist, weil es in 99 von 100 Fällen die Vortäuschung nicht vorhandener Kenntnisse bedeutet. Aus allem dem folgt, daß die zuerst aufgeführten Bezeichnungen, weil ungenügend, die Wesensart des Vortrages zu bezeichnen, durch andere ersetzt werden, die an zweiter Stelle angegebenen aber übertragen werden sollten. Statt allegro hätte der Tonsetzer oder Tondichter oder Tonkünstler ein Wort zu wählen, das dem Charakter seines Werkes so weit wie möglich entgegenkäme, auf jeden Fall aber Rechnung trüge. So könnte er ein erstes Sonatenthema etwa mit „kraftvoll voranschreitend", das des Nebensatzes mit „singend, zart und mit Zurückhaltung" bezeichnen und dergleichen mehr. Die Metronom-Angabe würde dadurch natürlich keineswegs überflüssig. Vom Uebel sind selbstverständlich auch Mischungen wie die folgenden: „Rasch und fließend — poco stringendo". Einheitlichkeit tut not. Weshalb nur halbe Arbeit tun?

IV. Viel zur Verwilderung unserer Sprache trägt die Tageskritik bei, und auch die Musikschriftstellerei größeren Stiles, die nicht unter dem unerträglichen Drucke der Hast steht, mit der die Zeitungen fertiggestellt werden, tut manches, die deutsche Sprache zu verhunzen. Wozu hier das fortwährende Liebäugeln mit fremden Sprachbrocken? Lächerlich ist die Verteidigung der Fremdsprachabfall-Verwender: „esprit", „interessant" usw. sei mehrdeutig und deshalb besonders gut anwendbar. Trauriges Zeichen von Geistesarmut, das Dutzendwort zu wählen, wo einer schlagende Ausdrücke verschiedenster Prägung in Hülle und Fülle haben kann! Daß gerade in dieser Mehrdeutigkeit das Uebel liegt, sehen die Herren nicht. Und hat ein Wort in der landläufigen deutschen Uebersetzung nicht den Sinn, der sich mit dem der ursprünglichen Fassung des Begriffes deckt, so kann er diesen doch bekommen. Das Wort muß nur immer wieder verwendet, seine Bedeutung klar gemacht werden. Ein Werk ist „interessant"? Heißt das überhaupt etwas? Meistens sprechen so die Leute, die nicht imstande sind, anzugeben, was sie an einem Werke fesselt und ihre Teilnahme erregt. Die Sprache ist kein totes Ding, das sich nicht mehr entwickeln kann. Was heute als Neuschöpfung kindisch erscheinen kann, wird morgen vielleicht allgemeine Geltung erwerben. Der durchaus dehnbare Begriff des rekommandierten Briefes ist heute (amtlich in der deutschen Schweiz noch nicht) durch den des eingeschriebenen ersetzt, der die Behandlung des Briefes und ihre rechtlichen Folgen klipp und klar bezeichnet. Klarheit ist das e i n e Ziel, dem alle, ein jeder an seiner Stelle, entgegen arbeiten sollten. Läßt sich ein Fremdwort nicht durch eines, so doch durch zwei oder mehr deutsche Wörter ersetzen. Schönheit und Klang der Sprache ist ein a n d e r e s Ziel. Wenn jedes Beugungs-e weggeworfen wird, wie soll da unsere Sprache noch klingen? Arm genug ist sie sowieso schon im Laufe der Zeiten geworden!

V. Schließlich: Für wen arbeiten die deutschen Tonkünstler? In erster Reihe doch wohl für ihre Volksgenossen und dann erst für das fremdsprachige Ausland. Und hat ein Musikfreund in Timbutku oder in Kapstadt Verlangen nach deutscher Musik, so wird er sie kaufen, weil er sie schließlich doch wegen der Noten, nicht wegen einiger italienischer Brocken zu erwerben wünscht. **W. Nagel.**

Erinnerungen an Franz Liszt und Richard Wagner.

(Aus meinem Tagebuch 1872—1873.)

Nachdem ich schon im Jahre 1869 durch Hans Richter, der damals als Kapellmeister vom Münchener Hoftheater entlassen worden war und ebenso wie ich in der Schönlaterngasse in Wien bei seinen Eltern wohnte, in die Geheimnisse der Rienzi- und Holländer-Partitur in einer Reihe von Unterrichtsstunden eingeführt worden war, ergriff mich immer mehr die Sehnsucht, tiefer in den Geist der Werke Wagners einzudringen und durch Hans Richter, der schon im nächsten Jahre wieder zu Wagner nach Luzern berufen wurde, angeeifert, wollte ich mich gänzlich der Opern- und Konzertdirigentenlaufbahn widmen, mußte aber davon vorläufig absehen, da ich knapp vor meiner Verheiratung nicht die Energie hatte, meine Anstellung als Staatsbeamter aufzugeben. Ich mußte vielmehr meinen Wohnsitz in einer kleinen Provinzstadt (Villach in Kärnten) aufschlagen und erst dort erfuhr ich von dem Plane Richard Wagners, das Festspielhaus in Bayreuth zu erbauen und zur Feier der Grundsteinlegung Beethovens Neunte Symphonie aufzuführen. Ich schrieb sofort an Wagner mit der Bitte, meiner Frau, einer ausgezeichneten Sopranistin, die Partie der Chorführerin in diesem Werke anzuvertrauen und erhielt hierauf einen außerordentlich liebenswürdigen Brief von Frau Cosima Wagner, worin sie uns zu dem Konzerte, welches der Meister am 12. Mai zu veranstalten gedachte, einlud und die Erfüllung meiner Bitte in Aussicht stellte. Nun gab es kein Halten mehr für uns! Ich verzichtete auf die Staatsanstellung und begab mich nach Wien zurück, wo meine Frau, nebstbei bemerkt, am 27. April des Jahres 1872 das allerletzte Konzert im „Salon Bösendorfer" in der Türkenstraße vor seiner Schließung veranstaltete. — Am 12. Mai in Wien hörten wir nun wirklich das Konzert Wagners, bei welchem unter anderem der Feuerzauber durch ein seltsames Naturereignis zum mächtigsten Erlebnisse wurde. Ed. Schelle berichtet darüber in der „Presse" am 15. Mai 1872: „. . . Die Natur trug noch ein Uebriges dazu bei, den Effekt auf echt Wagnerische Weise zu steigern. Denn gerade bei dem Rufe Wotans: ‚Herauf, wabernde Lohe, umlodere mir feurig den Fels', zuckte ein Blitzstrahl vom Himmel herab und ein gewaltiger Donnerschlag überdröhnte das brausende Orchester." Die hinreißende Wirkung dieses Ereignisses läßt sich nicht schildern und Wagner selbst sprach zum Publikum, er betrachte diesen Blitz als günstige Vorbedeutung für die Vollendung des nationalen Werkes, denn er sei ein segnendes Zeichen des Gottes.

Leider mußte später die Mitwirkung meiner Frau an der Aufführung der Neunten Symphonie entfallen, da sie bei ihren Eltern in Deutschland erkrankte und ich somit allein nach Bayreuth fuhr, wo dann Frl. Lehmann an ihre Stelle trat. In der Feststadt traf ich unter dem zahllosen Fremdenpublikum von meinen Wiener Bekannten: Joseph Sucher, Hans Richter, Theodor Helm, Ed. Schelle und machte die persönliche Bekanntschaft von Friedrich Nietzsche, Richard

Pohl, Heinrich Porges, Peter Cornelius, Franz Servais, August Wilhelmy, Wilhelm Tapperts, V. K. Schembera, dem geistvollen Kritiker des „N. W. Tagblatt“, Emil Heckel, E. W. Fritzsch, Reinhard Schaffer, des Gründers des Münchener Wagner-Vereines, usw. — Mit allen diesen und noch vielen anderen, z. B. Dr. Oskar Berggrün, der damals in der „Deutschen Zeitung“ über die Wiener Nibelungen-Fahrt so hübsch berichtete, wohnte ich in strömendem Regen der Grundsteinlegung des Theaters auf der Bürgerreuth in Bayreuth bei. Dann vereinigte sich die Festgenossenschaft im Königlichen Opernhause, wo unter Wagners Leitung die erwähnte Aufführung der Neunten Symphonie, deren Finaleingang Hans Richter mit einer unerhörten, wuchtigen Kraft einstudiert hatte, stattfand. Im Anschlusse daran hielt Wagner seine berühmte Rede und dirigierte den Kaisermarsch, wobei wir alle, von flammendster Begeisterung ergriffen, den Schlußchor vom Parterre aus, das uns Gästen eingeräumt war, mitsangen. Durch Franz Servais ermutigt, begaben wir uns dann nach Weimar zu Liszt, der uns mit wahrhaft väterlicher Güte aufnahm. Diese Zeit bedeutete für meine pianistische Ausbildung eine völlig neue Welt und auch dem Gesangstudium meiner Frau war der Aufenthalt bei Liszt von höchster Bedeutung, da der Meister sich sehr für ihr Studium der Isolde interessierte und die ganze Partie oft mit ihr durchnahm. Franz Servais half dabei mit vielem Eifer und Liszt benützte jede Gelegenheit, bei den musikalischen Donnerstag-Nachmittagen meine Frau zum Vortrage einzelner Gesänge des Tristan aufzufordern. So kamen wir in einen höchst anregenden Kreis von Freunden und Schülern des Meisters, denn die berühmten „Donnerstage“ im Hause Liszts waren der Treffpunkt aller in Weimar anwesenden Künstler. Von den Schülern, welche in diesem Sommer bei Liszt waren, sind mir in Erinnerung geblieben: Frl. Breitenstein, die nebst ihren hervorragenden pianistischen Leistungen auch zu den besten Vertreterinnen der „heiligen Elisabeth“ zählte, dann Martha Remmert, Ida Bloch, Johanna Wenzel (später die Frau von Jules Zarembsky), Frl. v. Jakwitz, die Schwestern Stahr, der Komponist Urspruch, ferner von den sonstigen Gästen der Afrikaforscher Rohlfs, Baronin Mayendorff (im engsten Kreise die schwarze Katze genannt), der berühmte Geiger Konski mit seiner schönen Tochter, Prof. Gottschalk, der Pianist Wieniawsky und oftmals sahen wir dort auch den Großherzog von Weimar. Erst in späteren Jahren führte mich das Leben mit jenen Schülern Liszts zusammen, die im Jahre 1872 nicht in Weimar waren und ich gedenke im besonderen hier der vielen schönen Stunden mit Georg Leitert, August Stradal und auch der warmen, treuen Freundschaft, die mich seit meiner Jugend mit August Göllerich und Pauline v. Erdmannsdörfer-Fichtner verbindet. Letzterer, einer der liebsten Schülerinnen des Meisters, hat er das A dur-Konzert mündlich zu eigen gemacht, indem er oft sagte: „Dieses Konzert gehört Pauline, das Es dur-Konzert der Sophie Menter!“

Ende August des Sommers 1872 kam Wagner zu Liszt nach Weimar, nachdem er in Luzern seine Vermählung mit Cosima v. Bülow gefeiert hatte, um ihn, den neuen Schwiegervater, mit dem er durch einige Jahre auf recht gespanntem Fuße gelebt hatte, mit einer Einladung nach Bayreuth zu versöhnen und ich erinnere mich, die beiden Meister im Tiefurter Park in eifrigem Gespräche unbemerkt beobachtet zu haben. Als teueres Andenken an jenen Sommer schenkte mir Liszt unter anderem die Skizzen zum Brautwillkomm auf Wartburg mit einer liebenswürdigen Widmung. Und da ich gerade vom Abschiednehmen von Weimar spreche, sei gleich erzählt, wie es kam, daß wir uns vom wunderbarsten Menschen und Künstler Liszt trennten. Es war anfangs September, wir alle, die wir uns Schüler des Einzigen nennen durften, studierten eifrig und auch das Gesangstudium nahm, unterstützt von den beiden Hofkapellmeistern Lassen und Müller-Hartung, sowie Frau Merian-Genast, emsigen Fortgang und fast wäre es soweit gekommen, schon im Jahre 1872 im Weimarer Hoftheater den Tristan (mit meiner Frau als Isolde) zum ersten Male aufzuführen — als eine Bitte Wagners an Liszt um Zuweisung einer Hilfe für die sogen. Nibelungenkanzlei kam. Hierauf empfahl Lassen im Auftrage Liszts meine Person und ich selbst telegraphierte an Wagner, daß es mir zur höchsten Ehre gereichen würde, ihm irgendwie dienlich sein zu können. Da kam als Antwort folgendes Telegramm: „Befürchte Irrtum, suche gewöhnlichen Notenkopisten zum Duplieren, reserviere Ihre Mitwirkung für geeignetere Beschäftigung. Beste Empfehlung, Richard Wagner.“ Lassen veranlaßte mich trotzdem, schleunigst nach Bayreuth abzureisen und gab mir einen Empfehlungsbrief an Wagner mit, in dem er dem Meister meine Freude über die Gelegenheit, in seiner Nähe leben zu können, ausdrückt. So traf ich denn am 18. September in Bayreuth ein und hatte meine Wohnung am Rennwege im Hause des damaligen Friseurs Moesner noch kaum bezogen, als ich mich schon aufmachte, um Wagner zu sehen. Doch erfuhr ich zu meinem nicht geringen Schrecken, Wagner wohne noch auf der „Fantaisie“, einem Sommeraufenthalt des Herzogs von Württemberg und werde erst in den nächsten Tagen in seine vorläufige Wohnung in der Dammallee übersiedeln. Zwei Tage darauf erhielt ich die Nachricht, ich solle mich bei ihm vorstellen. Wagner war anscheinend etwas befremdet über die Annahme der Stellung als einfacher Notenkopist in der erst zu gründenden Kanzlei und erklärte mir, es wäre ihm lieber, wenn ich nicht so voreilig gewesen wäre, mit meiner Frau schon jetzt Weimar zu verlassen, denn momentan sei noch alles im Werden und er hätte mich gerne für bessere Arbeiten später in Anspruch genommen. Wagner schien überhaupt etwas erregt und fuhr über meine Bemerkung: „Meister haben ja in Paris ebenfalls eine Zeitlang Noten kopiert“ heftig auf, nahm aber dann die auf den Tisch geschleuderten Augengläser wieder an sich und sagte mit einem gütigen Lächeln, das mir bis zu meinem Tode in Erinnerung bleiben wird: „Das gefällt mir, Sie sind mein Mann, ich hoffe, wir werden miteinander auskommen!“ Wer war nun glücklicher als ich und mit der ganzen Lebhaftigkeit meiner 25 Jahre genoß ich die Freude, dem Verehrten nahe zu bleiben. Einige Tage später erwiderte Wagner den Besuch in der Mittagstunde in Begleitung seines Neufundländers „Ruß“, welch letzterer sich am liebsten an dem Mittagsmahl, welches aus dem Gasthof „Sonne“ geholt wurde, gütlich getan hätte, wäre ihm dies nicht von seinem Herrn verwiesen worden. Der Meister entschuldigte sich, so lange keine Zeit gefunden zu haben, uns zu besuchen, witzelte dann über meine langen Haare und fand scherzend, ich hätte doch im Hause des Friseurs reichlich Gelegenheit, sie mir kürzen zu lassen. In heiterster Stimmung lud er uns zu einem gemütlichen Zusammensein für einen der nächsten Abende ein, um uns auch mit seiner Frau und den Kindern bekannt machen zu können. Als später der von Hans Richter empfohlene Anton Seidl aus Budapest und Hermann Zumpe (damals ein biederer Schullehrer), sowie Herr Eichel aus Hannover eingetroffen waren und wir vier in dem sogen. Sammelsonschen Hause installiert waren, wiederholten sich die Einladungen jede Woche mehrmals, wobei Wagner stets gegen Abend in die Nibelungenkanzlei kam, meistens ein Paket oder Kistchen ziemlich schwerer, bayerischer Zigarren mitbrachte und uns zum Angermann, einer von ihm meist zwischen 5 und 6 Uhr abends besuchten Bierstube, mitnahm. Er selbst aß wohl dort nie etwas, ließ aber für uns stets einen kleinen Imbiß auftragen, von dem auch „Ruß“ immer ein Wurstendchen bekam. Fast pünktlich um 6 Uhr meinte Wagner, er dürfe ja jetzt nichts essen, sonst zanke seine Frau, aber es würde ihm sehr angenehm sein, uns zu einem einfachen Abendessen bei sich zu sehen. Er versäumte niemals, mich als einzig Verheirateten aufzufordern, auch meine Frau mitzubringen, die dann oftmals Teile aus „Rheingold“ und „Walküre“, den Werken, an denen wir gerade arbeiteten, bei Wagner sang. Für die Kanzlei hatte uns der Meister zur Ausschmückung der Wände die Echterschen Szenenbilder aus jenen Akten



Karl Wilhelms Geburtshaus in Schmalkalden.

der Ringtrilogie geliehen, die wir abzuschreiben hatten, und ich sehe noch die Bilder zum ersten und dritten Akte der „Walküre" lebhaft vor meinen Augen aufsteigen. An Wagners Spaziergängen, die er mit seiner Familie fast täglich bis zur Eremitage ausdehnte, durften wir, wenn es unsere Zeit erlaubte, teilnehmen und ich erinnere mich, daß wir an einem regnerischen Nachmittage, aus der Kanzlei kommend, Wagner mit drei Schirmen beladen, in der jetzigen Richard-Wagner-Straße auf und ab gehend und voller Besorgnis nach Frau und Kindern ausschauend trafen, was uns natürlich veranlaßte, den Meister zu entlasten und der Familie mit den Schirmen weiter entgegenzugehen. Wagner war stets während der Zeit meines Aufenthaltes in Bayreuth vom Herbste 1872 bis Frühjahr 1873 sehr liebenswürdig und gemütlich. So entsinne ich mich, daß er eines Tages auf dem Gemüsemarkte meine Frau mit ihrer Einkaufstasche antraf und nicht eher ruhte, bis er sich der Tasche bemächtigt hatte und so, meiner Frau den Arm bietend, sie bis zu unserer Wohnung begleitete, während er die heiterste Unterhaltung führte. — Die Tage enteilten uns nur allzu rasch und Mitte Oktober erfuhren wir von Wagner, Meister Liszt habe seinen Besuch in Bayreuth angekündigt, offenbar als Erwiderung des Wagnerschen Besuches in Weimar. Am 16. Oktober kam Liszt auch wirklich mit Wagner in die Nibelungenkanzlei, wo wir (Seidl und ich) die beiden ehrfurchtsvoll begrüßten und anderen Tages, als meine Frau gerade mit mir das Mittagessen einnehmen wollte, kam Liszt mit seiner Enkelin Lulu (Daniela) in unsere bescheidene Klause und lud uns beide im Namen der Familie Wagner für den nächsten Abend zur Soiree ein. Er wünschte nur zwei Stücke und zwar mit mir (!!) zu spielen: den Huldigungs- und Kaisermarsch. Meine Frau sollte dann noch einige Lieder singen. Die Beschaffung des Kaisermarsches gelang in dem kleinen Städtchen durch Vermittelung des rührigen Buchhändlers Gießel und schon am 18. Oktober vormittags wurde mir die Ehre zuteil, zu einer Probe im Hause Wagner gerufen zu werden, wobei mir in Erinnerung blieb, daß, weil der Huldigungsmarsch im vierhändigen Exemplare nicht zu beschaffen war, Franz Liszt die Festklänge aus den symphonischen Dichtungen wählte, welche er vor Jahrzehnten zur Feier seiner beabsichtigten Vermählung mit der Fürstin Wittgenstein komponierte. Auch bleibt mir unvergeßlich, daß Wagner gegen Ende der Probe plötzlich aus seinem Schreibzimmer auftauchte und schmunzelnd mit einer Notenrolle die letzten 20—30 Takte des Kaisermarsches dirigierte. — An dem selben Abend fanden wir uns (Seidl, Eichel und Zumpe) bei Wagner ein, wo als einzige Damen Frau Wagner und meine Gattin anwesend waren. Unter den übrigen Gästen, die zu Ehren Liszts geladen waren, befanden sich: der Regierungspräsident von Unterfranken, Lichtenfels, der Bürgermeister Muncker, Bankier Feustel, Stadtrepräsentant Käferlein, wahrscheinlich auch der Architekt des Festspielhauses Brückwald, ferner die Herren Baumeister Wölffel und Assessor Matterheimer. Liszt ergriff sofort die Zügel der Unterhaltung und schritt bald zum Flügel. Den Festklängen folgte die Loreley, gesungen von meiner Frau, wo es geschah, daß Wagner die Unvorsichtigkeit beging, zuerst seine eigenen Lieder „Die Rose" und „Die Erwartung" anzukündigen und sich dann bei den ersten Klängen des Lisztschen Liedes etwas gereizt verbessern mußte. Dann spielte Liszt eine Improvisation (ich glaube, es war ein Teil der „Chant polonais") und schließlich kam der Kaisermarsch. Ich besitze noch heute das damals benützte Exemplar und halte es gar sehr in Ehren. Wagner äußerte, er wolle während der Festspielzeit von Samstag bis Dienstag den „Ring" mehrmals wiederholen und Donnerstag, wo die Sänger und Instrumentalisten „Pause" hätten, alles Musikalisch-Anständige, unter anderem auch die symphonischen Dichtungen Liszts, im Festspielhause aufführen lassen, ein Plan, der niemals zur Verwirklichung kam. Beim Essen ergriff Wagner das Wort zu einem kleinen Trinkspruch, der ungefähr folgenden Wortlaut hatte: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis — sauve (saufe!) qui peut — er ist ein guter Christ — es lebe hoch Franz Liszt!" Am 21. Oktober verließ der Freund wieder Bayreuth. Die erwähnte Soiree berührt Wagner in seinem Briefe an Friedrich Nietzsche vom 24. Oktober 1872, welcher jetzt in der hübschen Sammlung: „Richard Wagner, sein Leben in Briefen" von Dr. Benedickt (Breitkopf & Härtel, Leipzig) abgedruckt ist, mit folgenden Worten: „Sonst leben wir jetzt etwas dissolut dahin, was schon die provisorische Ansiedlung in der Dammallee mit sicht brachte. Die ungeheuerste Unterbrechung war der Besuch Liszts, bei welcher Gelegenheit sich unser hiesiger ‚Salon' probehaltig bewähren mußte." — Durch diese Briefstelle ist der Abend historisch zu werten. Als am 30. Oktober im Münchener Hoftheater eine Aufführung von „Tristan und Isolde" stattfand, welche Bülow ohne jede vorangehende Probe nach zweieinhalbmonatiger Pause dirigierte, baten wir (Freund Seidl und ich) Wagner um kurzen Urlaub, um dieses hehre Werk, welches ich bereits während des Sommers zweimal in München gehört hatte, wieder genießen zu können. Auf die Klagen der beiden Anderen in der Kanzlei, diese Fahrt nicht mitmachen zu können, bewilligte Wagner in seiner Güte auch Zumpe und Eichel die Kosten der kleinen Reise, so daß wir alle, auch meine Frau, der Aufführung beiwohnten. Beim Abendtische äußerte Wagner: „Leider kann ich Ihnen keine Empfehlung nach München geben, denn der Einzige, dem ich dort vertraue, ist der König von Bayern!" Und Frau Cosima Wagner fügte, zu mir gewendet, hinzu: „Wenn Sie Bülow sehen, dann grüßen Sie meinen armen Freund!" — Als wir nach Bayreuth zurückkehrten, mußten wir eingehend alle Wahrnehmungen berichten und ich weiß, daß Wagner über die Leistungen des Ehepaares Vogl, das er damals noch nicht kannte, sehr erfreut war, und immer wieder auf die vortrefflichen Schnorrs zurückkam. — Im Laufe des Winters befestigten sich meine Beziehungen zur Familie Wagner noch dadurch sehr, daß mir die beiden älteren Kinder, Daniela (später Frau Thode) und Blandine (Gräfin Graffima) zum Klavierunterrichte anvertraut wurden, während sich mit Eva, der jetzigen Frau Chamberlain, der briefliche Verkehr über 20 Jahre lang fortspann, so daß ich noch lange nach dem Tode meiner guten Frau, im Jahre 1909 über Einladung der Frau Eva Chamberlain der Aufführung des „Parsifal" mit meiner Tochter in der Familienloge des Festspielhauses beiwohnen konnte. So sah ich nach vielen Jahren mit tiefer Rührung das kleine Städtchen wieder, das für mich einen unermeßlichen Schatz an wertvollsten Lebenserinnerungen birgt. **Emerich Kastner.**

Denksprüche auf deutsche Tondichter.

Worte heiliger Verehrung für unsere Meister, dargebracht von MAX REINHOLD (Hannover).

Wagner.

Unnachahmlich eigner Meister,
Philosophendichterstirn!
Der musikdramat'schen Oper
Großtat schuf Dein Künstlerhirn!
Dein Charakter nur zeigt Blöße:
Uebermensch an Selbstgefühl,
Schmälst Du andrer Meister Größe
Keck im Kampf ums eigne Ziel!



Brahms.

Hocherhabner Mensch und Meister,
Ragend über allem Streit
Ungesunder Wagner-Geister,
Lichtpunkt Deiner Kunst und Zeit!
Liebreich folgend Deiner Ahnen
Schumann-Bach-Beethoven Spur,
Geistvoll einend ihre Bahnen,[1]
Wardst Du Förd'rer der Kultur!



Johann Strauß.

Holder Kunst gekrönter Meister,
Liebling froher Tänzer Schar!
Immergrünen Kranz des Dankes
Bringt Dir jedes Alter dar!
Unverscheuchbar auf den Brettern
Huscht umher die Fledermaus;
Künstlerleben an der schönen
Blauen Donau stirbt nie aus!

[1] Zur Rechtfertigung sei gesagt, daß meine Denksprüche nicht gemacht und erdacht, sondern gefühlt und erlebt sind und daher das Mindermaß sittlicher Hoheit bei Wagner berühren, der durch seine Art direkt und indirekt trotz aller Geistesgröße und Kulturschöpfung doch auch gegenteilig wirkte und der Kunst unübersehbaren Schaden zugefügt hätte, wenn Brahms nicht der überlegene Charakter gewesen wäre und die innere Stimme durch den Wagner-Lärm hätte totschreien lassen!

Zur Frage einer „deutschen“ Hymne.

In der musikalischen Beilage zu Heft 15 des Jahrganges 1915 der „N. M.-Z.“ erschienen drei Hymnen, die einen Versuch darstellen, unsere bisherige deutsche Königshymne — deren Melodie bekanntlich nicht deutschen, sondern englischen Ursprunges ist (aus dem Jahre 1743) — in ein deutsches musikalisches Gewand zu kleiden,

„Zu deutschem Wort und deutschem Sang:
Nicht fremden, sondern deutschen Klang“

ertönen zu lassen.

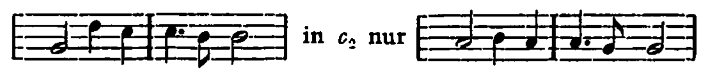
Solche Bestrebungen reichen ja schon auf eine längere Zeit zurück; aber bisher leider noch immer mit negativem Erfolge. So wenig nun der gleichzeitig mit dem jetzigen Völkerkriege einsetzende Krieg gegen die leidige Fremdwörterei Aussicht auf dauernden Erfolg haben dürfte — besonders, weil eine Großzahl der bereits eingebürgerten Fremdwörter sich nicht in gewünschter Kürze und Prägnanz verdeutschen läßt —, um so mehr will es mich bedünken, daß sich auf musikalischem Gebiete vielleicht zu keiner Zeit sicherer ein Erfolg erzielen ließe als gerade jetzt. Welch herrliche Klänge verdanken wir den Freiheitskämpfen und ihrer Begeisterung! Und ich glaube, daß auch jetzt die Zeit und die Zeitumstände wieder besonders günstig sein dürften für eine Neuschöpfung oben angedeuteter Art. Das ist gewiß der Wunsch all derer, denen ein vaterlandliebendes, deutsches Herz in der Brust schlägt: es möchte dieser schwerste Kampf auch die Frucht zeitigen, daß jeder Deutsche wieder durch und durch deutsch fühlen und handeln lerne: deutsch-sittiglich sich kleiden, deutsch-ehrlich denken, deutsch-rechtschaffen handeln; aber auch deutsch, in deutschen Weisen singen. „Heil deutschem Wort und Klang!“ Das muß wieder zum Leitworte werden für die ganze Nation, zur conditio sine qua non hinsichtlich unserer Königs- und Nationalhymne.

Es sollte nun eigentlich selbstverständlich sein, daß ein Lied, das seinen Gang ins Volk zu nehmen bestimmt ist oder die Absicht hat, standhalten kann und sich beugt vor den Gesetzen der Aesthetik und der Tonkunst. Daß dies erst noch betont werden muß, ist betrüblich, aber leider notwendig. Das beweist der Umstand, daß in unseren Tagen ein Lied — „Der gute Kamerad“ in neuer Fassung — auf dem Wege über die Kaserne und Schule den Weg ins Volk gefunden hat, dem der Weg ins Volk besser versperrt worden wäre: ein Konglomerat, dem man nicht einmal einen einheitlichen Titel geben kann, ein Potpourri aus drei Liedern, das ein unseliger Geist in unseliger Stunde zusammengeschmiedet; von Aesthetik keine Spur, vom Volksliede eine Karikatur. „Unsinn, du hast gesiegt!“ möchte man beim Anhörenmüssen dieses Liedes bedauernd ausrufen. Darum: Videant consules! Möchten die maßgebenden Kreise der deutschen Musikwelt, die dazu in erster Linie berufenen Wächter, Sorge tragen, daß in unserer Zeit, die zur Neuschöpfung und Einbürgerung einer kerndeutschen National- oder Volkshymne günstig ist, wie keine andere, keine derartige Fehlgeburt auf dem Gebiete der Volkshymne zustande komme, deren wir uns vor den anderen Völkern schämen müßten.

Anregend nach dieser Richtung hin zu wirken, sei der Zweck dieser Zeilen, die durchaus keinen Anspruch erheben wollen, vollkommen und tonangebende Norm zu sein.

Das deutsche Volk nennt man — und das mit Recht — das Volk der Denker und Dichter. Diese Charakterisierung soll nach meinem Dafürhalten auch in der deutschen Volkshymne zum Ausdrucke kommen: sie muß fußen auf den Kunstgesetzen der Tonkunst vor allem hinsichtlich der Satztechnik, des musikalischen Aufbaues, in der prägnanten Kürze einer Volkshymne. Die Volkshymne sei gewissermaßen das Volkslied edelster Art, in dem sich der Volkscharakter in seiner lichten Seite widerspiegle. Einheit, Gemütstiefe, Festigkeit, das sind im Wesen die Eigenschaften des deutschen Volkscharakters unserer Zeit; die sollen Gevatter stehen bei der Schöpfung und Geburt der neuen deutschen Volkshymne.

1. „Einheit“ — Einheit, Klarheit und Logik im musikalischen Aufbaue. Wenn ich die drei veröffentlichten Hymnen in ihrer Reihenfolge als H I, H II und H III bezeichne, so kann diese erste geforderte Eigenschaft ganz nur H I in Anspruch nehmen. Aehnlich H III, das als gleichartig mit H I, mutatis mutandis, immer bei H I mit einbegriffen sein und daher der Kürze halber nicht immer ausdrücklich genannt werden soll. Der Text, mit den Reimen a_1 a_2 b; c_1 c_2 (c) d gibt bereits auch die Richtlinien für den satztechnischen Aufbau. Danach soll auch musikalisch a_1 mit a_2, und c_1 mit c_2 korrespondieren. Der Mangel bezüglich der Genügeleistung dieser Forderung ist in H II (cfr. c_1 und c_2) sofort offensichtlich. Nach meinem Empfinden kann die Antwort auf c_1



oder ähnlich lauten, um eine logische Weiterentwickelung zu ergeben.

2. „Gemütstiefe“ — sangliche, leicht faßliche, natürliche, volkstümliche Melodie; nicht zu sprunghaft, folgend den Gesetzen der Melodik, tunlichst innerhalb einer Oktave. Auch in dieser Beziehung hat H I den absoluten Vorzug vor H II. Wie unmelodisch dünken mir in einer Hymne, die H II doch auch sein will, gerade die Takte 11/12 in ihrer Aufeinanderfolge.

3. „Festigkeit“ — Diatonik. Diatonik in Melodie und Harmonie. Ein Vergleich zwischen H I und H II zeigt auch hier einen nahezu diametralen Gegensatz. Die Takte 9—12 in H II dürften doch kaum einmal volkstümlich werden, weder in Melodie noch in Harmonie. Chromatik im Kunstliede in allen Ehren, im Volksliede geradezu ausgeschlossen!

Danach ließe sich von den drei Hymnen zusammenfassend sagen: H I. die Hymne, wie sie ungefähr sein soll; H II, die Hymne, wie sie nicht sein soll; H III ähnlich H I.

Vielleicht wäre zur Erreichung des angestrebten Zieles folgendes Verfahren einer Erwägung wert: Ausschreibung eines einheitlichen Originaltextes in den Musikzeitungen und Fachblättern, verbunden mit einem gleichzeitigen Aufrufe an die deutschen Musiker und Komponisten, ihre Vertonungen an eine Zentrale einzusenden, wo ein Rat erster musikalischer Größen aus all dem Guten und weniger Guten das beste Meisterstück auswählte, dem dann der Weg ins Volk geebnet und frei gemacht werden soll. **Th. G.**

* * *

Herr *Theodor Grau*, O. F. M., Ingolstadt, hat auf Veranlassung der Schriftleitung seine Gedanken zu dieser Frage niedergeschrieben. Das seinerzeit beim Abdrucke der Königshymnen erbetene Urteil aus unserem Leserkreise bewertet die in unserer Beilage wiedergegebenen Arbeiten in der verschiedensten Weise. Das der Schriftleitung deckt sich mit der Ansicht Herrn Graus nicht durchaus. Insbesondere nimmt sie in bezug auf den „Guten Kameraden“ in A. Bruggaiers Fassung einen entgegengesetzten Standpunkt ein Es war nicht die Absicht der Schriftleitung und entspräche auch nicht den Wünschen der Mehrzahl unserer Leser, noch weitere Hymnen zum Abdrucke zu bringen Dieses den betr. Einsendern zur gefl. Kenntnisnahme. Ihnen allen sagt die Schriftleitung für ihre rege Anteilnahme an der Frage herzlichsten Dank! Wir lassen einzelne der eingesandten Aeußerungen auszugsweise folgen.

Herr Organist *G. Döring* in Copitz (Sachsen), ein geschätzter Männerchorkomponist, schreibt:

„Die 3 angeführten Vertonungen bemühen sich nicht ohne Geschick, den Volkston zu treffen und in mächtiger, einfacher Harmonieführung dem Inhalte des Textes Ausdruck zu verleihen. Nur bei der Königshymne von A. Schüz wäre es nach meinem Gefühle ratsam, Melodie und Harmonie von Takt 11 und 12 zu ändern, da sie dem Volksempfinden doch etwas schwer ins Gehör fallen dürften.“

Der gleichen Meinung wird in vielen anderen Zuschriften Ausdruck gegeben.

Herr *de W.* in *M.* (Hann.) schreibt sehr bemerkenswert folgendes:

„Was die Hymnen betrifft, so finde ich die Vertonung von Koch am schwungvollsten. Ob aber eine imstande sei, sich durchzusetzen, scheint mir sehr zweifelhaft. Und das Schlimmste ist der Text. Der wirkt wie eine Uebersetzung oder Unterlegung. Eher schlechter als besser als der bis jetzt gesungene. Da müßte zuerst Wandel geschaffen werden.“

Herr Hoforganist *Sch.* in St. schreibt:

„Es liegt ein eigenartiger Reiz darin, die Menge der bis jetzt schon vorliegenden Königshymnen durchzusehen. Mit Interesse habe ich Ihre drei Stuttgarter begrüßt, die alle drei wohl wert sind, daß man sich mit ihnen beschäftigt. Wenn ich mir eine eingehende Besprechung auch jetzt versagen muß, so will ich doch wenigstens kurz meine Meinung festlegen.

Die Hymne von *Schüz:* Prächtig-edel, in harmonisch reizendem Gewande, als Komposition jedenfalls I a, hat aber wohl kaum Aussicht darauf, Volkshymne zu werden. Siehe Takt 10 und 13. (Melodisch schwierig gestaltet und ¾-Pause.) Ich werde sie gerne von meinem Chore singen lassen (4stg. Satz), denn Komposition und Text gehen gut zusammen. Man kann den Komponisten nur beglückwünschen; doch — wie gesagt — die große Menge wird sich wohl kaum für die Schüzsche Hymne entscheiden.

Volkstümlicher sind die beiden andern Hymnen gehalten. Es ist ein entschiedener Vorteil der Knayerschen Komposition, daß der Tonumfang nicht über die Oktave reicht (Koch — None, Schüz — Dezime). Man bedenke immer: Jeder soll die Hymne singen können! Die Frische und Kraft der Kochschen Vertonung unbestritten, gebe ich doch der Knayerschen den Vorzug, weil sie glatter ist und sich am leichtesten dem Gedächtnis einprägt. Kleine, leicht sangbare Schritte und eine sehr glückliche Steigerung (Sequenz usw.).

Als ich die drei Kompositionen mit meinen Musik-Schülern durchging, bemerkte ein 14jähriges Mädchen zu der Knayerschen Hymne: ‚Der zweite Teil erinnert an Choralmusik.

Das müssen Sie mal auf der Orgel spielen.' Ich kann dem treffsicheren Urteil dieser begabten Schülerin (es ist unsere Stolberger Fürstentochter) nur beitreten und will sagen: 'Den Hymnen-Charakter hat Knayer ausgezeichnet getroffen.' (NB. Ist das Zeitmaß 'gehend' nicht zu schnell für eine Hymne?)

Zusammenfassung: Die edle Knayersche Hymne hat wegen Einfachheit und Volkstümlichkeit wohl Aussicht, d i e Volkshymne zu werden."

Frau *B. L.*, Frl. *E. M.*, Herr *R.* in Stuttgart ziehen die Schüzsche Hymne als die harmonisch reizvollste vor. Herr *H. M.* in C. bezeichnet die Knayersche Hymne als „leicht zu singen und kraftvoll", die von Schüz als nicht geeignet, volkstümlich zu werden, aber wertvoll als Männerchor. Die Stelle bei Koch: „Herr Gott wir flehn" zu dir klingt Einsender „eher trotzig als flehend". Herr *W. J.* (B.-F.) nennt Kochs Hymne die geeignetste, „abgesehen von einigen Anklängen an die volkstümliche Nationalhymne", die „sich jedoch leicht durch geringe Abänderungen vermeiden" ließen.

Diese Aeußerungen mögen genügen, die Meinung unserer Leser zu kennzeichnen. Ob sich Herrn Graus Vorschlag (vergl. den Schluß seiner Arbeit) verwirklichen läßt, erscheint uns fraglich. Für die Schriftleitung der „N. M.-Ztg." ist die Hymnenfrage nunmehr erledigt. Alles weitere muß der Zeit überlassen bleiben.



Berlin. Im *Berliner Theater des Westens* wird die Sommerspielzeit durch die Aufführung des Märchenspieles „Andersen" von Oskar Nedbal ausgefüllt. Es ist dies das typische Kompromißwerk eines ernststrebenden, hochbegabten Komponisten, der von Herzen gern über sich hinaus gehen möchte, der aber letzten Endes doch immer wieder zur Erde herabsinkt, dort wo die Zugeständnisse an den Allerweltsgeschmack des denkfaulen großen Publikums herrschen. Das Vorspiel führt in eine italienische Osteria: der dänische Märchendichter Andersen sitzt traumumfangen da; umsonst sucht ihn sein Landsmann, der Bildhauer Thorwaldsen, aufzufrischen und ihm den Glauben an seine Bestimmung zum Märchendichter beizubringen. Da erscheint Geist Schlafmännchen und es s o l l nun in dem Zuschauer die Vorstellung erweckt werden, als gewinne der Dichter Andersen durch die Erkenntnis, daß seine Phantasie in leichtem Fluge die Höhen des Märchens erreiche, sein Selbstvertrauen wieder. In Wahrheit wirkt dieses Traummärchen von dem Sieg des Zinnsoldaten über den Porzellanchinesen völlig isoliert auf den Beschauer, und es war nur die (nur allzu logische!) Regiefolgerung des Direktors Binder, daß er das Nachspiel, das uns das Erwachen sowohl des Dichters wie des kleinen Buben Fritz schildert (dessen Spielzeug eben besagte Figuren sind) einfach gestrichen hat. Nedbal hat als echter Theatermusiker alles Symbolische wohlweislich aus seiner Partitur verbannt. Er kennt s e i n, er kennt d a s Publikum und weiß, daß es dem vor allem auf recht plastische Schilderung der Vorgänge ankommt. So folgt dann der Musiker den einzelnen Bildern mit anschaulicher Nachdrücklichkeit. Es geht ja zweifellos auch durch diese Bilder ein Zug von Spannung. Wir gewinnen Anteil an dieser Lieblingspuppe des Porzellanchinesen, die nur dann (eine wiedererstehende Olympia!) zu tanzen beginnt, wenn die Zaubertöne der Nachtigall ihre Seele zum Erwachen, ihre Glieder zum Leben bringen. Es ist hübsch und mit Humor durchgeführt, wie sich der Chinese und seine dummschlauen Höflinge umsonst bemühen, den Wandervogel einzufangen und es ist — tragikomisch, daß der große Erfolg des Werkes beim Publikum fast ausschließlich durch die ä u ß e r l i c h e A k t u a l i t ä t jener Szene bedingt wird, in der der Zinnsoldat an der Spitze einer Zinnsoldatenarmee die Festung des Chinesenkaisers stürmt und sich seine Puppe mit Gewalt erobert! Deutsche und österreichische Fahnen werden apotheotisch geschwungen und unter dem Jubel des Hauses fällt der Vorhang! Und nur ein paar Fachleute sind entzückt über die Meisterarbeit dieser Pantomimenpartitur eines Vollblutmusikers, dem man seinen künstlerischen Ernst in jedem Takt anmerkt und der es doch nicht ganz unterlassen kann, mit der einträglicheren Kunstgattung Operette zu liebäugeln, indem er ohne viel Skrupel ein Walzer-Ballabile voller Schwung und Verve einlegt. Aber sowohl in der Harmonik, wie in der ausgesucht originellen Chinesenmelodik, wie namentlich in der Instrumentation und in der Verwebung, Verzerrung und Fortspinnung der Motive verleugnet sich Nedbal nicht als ein Könner mit Einfällen und Temperament. Ganz über alles Lob erhaben war die Aufführung, in der die prächtigen Dekorationen nach Entwürfen Professor Leflers (Wien) Auge und Sinne in das echte Märchenland entführten. *A. N.*

Braunschweig. Das Hoftheater eröffnete die neue Spielzeit an Goethes Geburtstag mit „Egmont" und vermittelte tags darauf Wagners „Meistersinger" in glänzender Wiedergabe. Das Herzogspaar unterbrach die Sommerfrische in Blankenburg am Harz und ließ allen Mitwirkenden für die vorzüglichen Leistungen seinen Dank aussprechen. Unter der Gunst, die sich auch in der Bewilligung der vollen Einkünfte aller Mitglieder vom 1. Juli ab betätigte, gedeiht hier die Kunst wie im tiefsten Frieden. Die Herren Hofkapellmeister *C. Pohlig* und Hofrat *Rich. Franz*, die den im Felde stehenden Intendanten *Freih. v. Wangenheim* zielbewußt vertreten, scheinen in der Verpflichtung der neuen Kräfte eine äußerst glückliche Hand gehabt zu haben; nur für die hochdramatische Sängerin *Berte Schelper*, die nach Darmstadt ging, dauern die Gastspiele der Bewerberinnen noch an. *Albine Nagel*, die viel beschäftigte jugendliche Sängerin, hat sich von der vorigjährigen Krankheit völlig erholt und ihre anstrengende Tätigkeit mit frischer Kraft erfolgreich begonnen; da sie auch die meisten Charakterrollen, z. B. Salome, Carmen, Aida usw., übernimmt, soll sie durch *Elsa Lauenhardt* von der deutschen Oper in Berlin entlastet werden. Das umfangreiche Gebiet der Soubrette übernahmen *Gertr. Stretten, Gertr. Schaefer* und *Hedwig Erl*; der Heldentenor Kammersänger *Tänzler*, früher in Karlsruhe, gewinnt als denkender Künstler und vorzüglicher Darsteller jedenfalls mit jedem Auftreten; der lyrische Tenor *Rich. Koegel* wirkt tagsüber in Uniform als Vaterlandsverteidiger und abends als Hofopernsänger, vereint also die Leier mit dem Schwerte. Der zweite Vertreter des Faches *Carlos Sengstack*, jetzt von schweren Wunden genesen, schmachtet immer noch in französischer Gefangenschaft. Der Heldenbariton *Rich. Hedler* starb während der Ferien plötzlich an Blutvergiftung, *Guido Schützendorf* (Bremen) wurde sein Nachfolger, Herr *Frorath* übertrifft als Spielbariton den Vorgänger bei weitem. Als Neuheiten wurden „Salome", „Der Kuhreigen" und „Don Juans letztes Abenteuer" für die nächsten Wochen festgesetzt, außerdem sollen ältere, gute deutsche Werke aufgefrischt werden. Einen vielversprechenden Anfang machte „Orpheus und Eurydike" von Gluck; Herr *Pohlig* erzielte mit der Oper ganz ungeahnte Wirkungen und stürmischen Erfolg, Regisseur *C. Greis*, die Damen *Charl. Linde, Else Lauenhardt* und *Else Hartmann*, sowie der vom Kapellmeister *H. Trinius* tüchtig geschulte Singchor unterstützten ihn aufs beste. Den Geburtstag unserer kunstsinnigen Herzogin (13. September) feierte das Hoftheater durch die „Walküre" mit der Königl. sächsischen Kammersängerin *Helene Forti* (Dresden) als Titelheldin. Das Publikum erkennt die Bestrebungen der Künstlerschaft durch regen Besuch an.

Ernst Stier.

KUNST UND KÜNSTLER

— Die Erstaufführung von *Richard Straußens* „Alpensymphonie" findet am 28. Oktober in der Philharmonie zu Berlin mit der Königl. Dresdener Hofkapelle durch den Komponisten selbst statt.

— Von *K. Goepfarts* wirkungsvoller Musik zu Fr. Lienhards Drama „Wieland der Schmied", das zuerst in Weimar aufgeführt wurde, sind das Vorspiel und das lyrische Zwischenspiel bereits mehrmals in Konzerten, so in Wiesbaden, Baden-Baden usw. zu Gehör gebracht worden. *Goepfart* hat neuerdings zur Dramatisierung von Arndts Märchen durch Kurs „Klas Avenstaken" eine Musik geschrieben.

— *Gerhard Schjelderups* in Dresden aufgeführte Oper „Frühlingsnacht" wird auch in Christiania gegeben werden. Gleichzeitig soll dort die Uraufführung von des Komponisten Weihnachtsspiel „Am heiligen Abend" stattfinden.

— Dr. *Ludwig Rottenberg* in Frankfurt a. M. hat Goethes „Geschwister" zur Oper umgeformt. Die Erstaufführung soll in Frankfurt stattfinden.

— *Ferd. Hummel* ist am 6. September 60 Jahre alt geworden. 140 Werke sprechen für des Komponisten Fleiß und ihrer manches sollte auf der deutschen Bühne eine gelegentliche Stelle finden, so die Märchenstücke und einige von Hummels Opern wie „Sakuntala" oder „Das heilige Lachen".

— *Hans Winderstein* feiert Ende September das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit als Kapellmeister.

— *Karl Vogler* in Baden (Aargau), Vorsitzender des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes, ein begabter und hochstrebender Musiker, wurde als Lehrer des Kontrapunktes für den zurückgetretenen Dr. L. Kempter in den Lehrkörper des Züricher Konservatoriums aufgenommen.

— *Houston St. Chamberlain* ist am 9. September 60 Jahre alt geworden. Mag der Wert seiner zahlreichen Schriften

zur Kulturgeschichte auch nicht unbestritten sein, so wird Chamberlain doch als geistvoller und immer zum Nachdenken anregender Schriftsteller und als ein Mann, der mutig in diesen grauenvollen Jahren Deutschlands, des Landes seiner Wahl, Ruhm kündete, überall, wo der Sinn für stille, ernste Arbeit, Recht und Wahrheit nicht erstorben ist, freudigen Dank erfahren.

— *Adolf Busch* hat Orchestervariationen über den Radetzky-Marsch vollendet. In Frankfurt a. M. und Düsseldorf sollen sie zuerst zur Aufführung gelangen.

— *Arnold Schönbergs* Kammersymphonie ist in Kopenhagen ausgezischt worden. Quousque tandem . . .?

— *Erhard Heyde*, früher Konzertmeister am Kaim-Orchester, soll, wie gemeldet wird, am 1. Oktober in die gleiche Stellung beim Philharmonischen Orchester in Dresden eintreten.

— Der Opernkapellmeister und Komponist *Schilling-Ziemssen* wurde im Felde zum Major befördert und mit dem Eisernen Kreuze, dem bayerischen Militärverdienstorden und dem württembergischen Friedrichsorden ausgezeichnet.

— Die Organistenstelle an der *Marktkirche* zu *Halle a. S.*, die ehemals auch Friedemann Bach verwaltet hat, ist dem cand. phil. *Oskar Rebling* aus Langensalza in Thüringen übertragen worden. Rebling machte seine Studien bei dem Berliner Domorganisten Irrgang und hat sich schon verschiedentlich als feinempfindender Orgelkünstler hervorgetan. Unter sechs zur engeren Wahl gestellten und zum Probespiel aufgeforderten Bewerbern (drei aus Halle, drei von auswärts) ging er als Sieger hervor. *—t.*

— Der bekannte Verleger *Otto Fürstner* in Berlin erhielt im Felde das Eiserne Kreuz.

— Prof. Dr. *Friedrich Stade*, dem verdienten Leipziger Musiker, wurden die Ritterinsignien I. Klasse des Herzogl. Anhaltinischen Hausordens Albrechts des Bären verliehen.

— *Franz Kneisel*, Führer des besten amerikanischen Streichquartettes, wurde 1900 von der Yale- und heuer von der Princeton-Universität zum Dr. mus. h. c. gemacht.

— Als Nachfolger Nerudas ist vom *Kopenhagener Musikverein Karl Nielsen* zum Leiter gewählt worden.

— Der norwegische Opernschöpfer *Sigvardt Aspestrand*, den übrigens die neueste Auflage von Riemanns Lexikon nicht aufführt, befindet sich, wie wir in der „A. M.-Z." nach einer Notiz aus „Verdans Gang" lesen, in bitterster Not. Er hat zu sieben seiner Opern die Dichtungen selbst geschrieben. Mehrere wurden auch in Deutschland aufgeführt. Der Krieg verbietet wohl eine allgemeine Sammlung für den Unglücklichen, aber hoffentlich geschieht unter der Hand etwas.

— *Saint-Saëns* redete in San Francisco wieder einmal gegen Deutschland im allgemeinen und gegen den deutschen Musikverlag im besonderen. Selbstverständlich, denn es soll ja für die französischen Verlagsunternehmungen drüben Stimmung gemacht werden. Schade um den Saint-Saëns von früher!

Zum Gedächtnisse an unsere Toten.

— *Virginia Naumann-Gungl*, vor drei Jahrzehnten eine der gefeiertsten Bühnensängerinnen, ist in Frankfurt a. M. im Alter von 66 Jahren gestorben. Sie war eine Tochter *Joseph Gungls*, des bekannten österreichischen Komponisten, dessen Walzer und Polkas auch heute gelegentlich noch Freunde finden.

— *Alfred Stern*, Musikkritiker der „Münchener Neuesten Nachrichten", ist, wie jetzt gewiß geworden ist, am 26. August 1914 in Frankreich gefallen. Er war ein Schüler von Rudolf Louis. Im Jahre 1910 gründete Stern die Münchener Bach-Vereinigung, deren Ausbau er als Lebensziel betrachtete.

— In Karlsruhe starb hochbetagt der verdiente Musikdirektor *Eduard Steinwarz*. Der Verstorbene, der einer alten badischen Juristenfamilie entstammte, studierte in Heidelberg Rechtswissenschaft, widmete sich aber dann ganz der Musik. Im Jahre 1857 wurde Steinwarz als Musikdirektor nach Worms berufen, wo er das musikalische Leben zu hoher Blüte brachte und die hervorragendsten Tonkünstler jener Zeit in seinen anregenden Kreis zog. Bei Gründung des Großherzogl. Konservatoriums in Karlsruhe kehrte er in seine alte Heimat zurück.

— Den Tod auf dem Felde der Ehre erlitt *Hans Fischer*, Tenor der Stuttgarter Hofoper.

— Gestorben sind: in Innsbruck der Konzertmeister *Franz Eibl*, in Essen der aus Dresden stammende Geiger *Alexander Kummer*, in Bergen die Joachim-Schülerin *Else Wagner*, in Stuttgart der frühere Bassist der Hofoper *Ignatz Robicek*, in Paris der Geiger und Komponist *Alfredo d'Ambrosio*, in Harbarton (U. S. A.) der Direktor des Konservatoriums *Karl Bodell*, ein Schwede, der unter Reinecke in Leipzig studiert hat.

Erst- und Neuaufführungen.

— In *Halle a. S.* brachte Konzertmeister *Otto Hagel* mit dem Stadttheater-Orchester einen Violinkonzertsatz seines Vaters zu erfolgreicher Erstaufführung. Bei maßvoller und feiner Behandlung des Orchesters bietet das sehr wohlklingend geschriebene Werk dem Solisten eine dankbare Aufgabe. Der junge Künstler trug es mit echt musikalischem Empfinden und weitgeförderter Technik vor. *Otto Hagel*, der einem ehrenvollen Rufe an das Konservatorium Innsbruck Folge leisten wird, führte sich hier auch als glänzender Kammermusikspieler und begabter Orchesterdirigent ein. *—rt.*

— Im *Bremer Stadttheater* soll *Oberleithners* Oper „Die Hofdame" zur Uraufführung kommen.

— *Raoul v. Koczalski* brachte mit Konzertmeister *Heyl* im Bade Homburg eine eigene Klavier-Violoncello-Sonate zur Erstwiedergabe.

— „Jung muß man sein", Operette von *Gilbert*, wurde in der Berliner komischen Oper erstmalig aufgeführt. Erfolg selbstverständlich.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Der *Deutsche Bühnenverein* hat die Ausmerzung überflüssiger Fremdwörter aus dem Theaterbetriebe beschlossen. Ein sehr vernünftiger Beschluß!

— Wie wir der von der Intendanz des *Herzoglichen Hoftheaters zu Dessau* ausgegebenen „Uebersicht über die Spielzeit 1914/15" entnehmen, begann die Spielzeit des Kriegszustandes wegen erst am 15. Oktober mit Lohengrin und Kleists Prinzen Friedrich von Homburg. Den Schluß der Spielzeit am 30. April machte Tristan und Isolde. Insgesamt fanden 149 Veranstaltungen statt, von denen 129 Theatervorstellungen waren. In der Oper wurden zum ersten Male gegeben: Der faule Hans von A. Ritter, Leichte Kavallerie von F. v. Suppé, Das verwunschene Schloß von C. Millöcker; neu einstudiert kamen zur Wiedergabe: Der Barbier von Bagdad (zum ersten Male nach der Original-Partitur, in der Ausgabe von M. Hasse), Undine, Der Wildschütz, Oberon, Tell, Versiegelt, Die schöne Galathee, Die Fledermaus. Als Konzertneuheiten verdienen Hervorhebung: Requiem von J. Reiter, die Kantate Schlage doch, gewünschte Stunde von Johann Seb. Bach, Der 123. Psalm von R. Bartmuß, Deutsches Flottenlied von F. Mikorey, Suite G dur von J. F. Fasch, Flötenkonzert No. 2 von Friedrich dem Großen, Parademarsch 1804 von Prinz Louis Ferdinand von Preußen, ein Klavierquartett (Werk 87) von A. Dvořák, ein Klaviertrio (Werk 15) von F. Smetana, Klaviervariationen und Fuge (über ein Thema von Haydn) von Edwin Fischer, sowie eine Tenorarie aus dem Singspiel Adelheid von Veltheim von Chr. G. Neefe und M. Schillings' Melodram mit Klavierbegleitung Kassandra. Es sei erwähnt, daß am 2. Mai die Herzogliche Hofkapelle unter Generalmusikdirektor Mikorey in einer Festvorstellung von Tristan und Isolde in Halle mitwirkte. Im Laufe der Spielzeit kamen im ganzen 11 275 Freikarten an verwundete Krieger und 1727 Schülerkarten zu ermäßigtem Preise zur Ausgabe. Vom Personale des Hoftheaters waren am Schlusse der Spielzeit über 50 Personen zum Heeresdienste einberufen.

— Dem soeben erschienenen 31. Jahresbericht des Großherzogl. Konservatoriums für Musik in *Karlsruhe* entnehmen wir: Obgleich die Anstalt vom Kriege nicht unberührt geblieben ist, hat die Schülerzahl sich doch auf einer beträchtlichen Höhe gehalten. Von der Großherzogin Luise wurden wiederum reiche Stipendien gewährt. Es wurden 28 Freistellen und 42 Preisermäßigungen erteilt. Im Laufe des Schuljahres veranstaltete das Großherzogl. Konservatorium im ganzen 27 öffentliche Aufführungen, 13 Vortragsübungen im Saale der Anstalt, 12 Prüfungskonzerte im Museumssaale und ein solches in der Christuskirche.

— Ein alter *Stammbaum der Familie Bach* ist in Wechmar aufgefunden worden. Wahrscheinlich ist der älteste Sohn des Ohrdrufer Kantors, Philipp Christian, zuletzt Pastor in Werninghausen, oder dessen jüngster Bruder, der Student *Johann Christoph Ludwig*, der Hersteller. Das Blatt dürfte dann dem alle anderen Brüder überlebenden *Ernst Christoph*, Kantor in Wechmar, zugefallen sein, der bis vier Jahre vor seinem Tode Nachtragungen vornahm. Von diesem mag der Stammbaum in die Familie Schlimbach gekommen sein, deren eines Mitglied, die Frau des Hofkalligraphen Ihle in Gotha, Besitzerin des kostbaren Stückes ist. *(B. T.)*

— Das im Besitze des Münchener Antiquars Rosenthal befindliche Tagebuch *Konstanze Mozarts* ist von Dr. E. Bücken, wie die Rh. M.- und Th.-Ztg. meldet, zu einer Veröffentlichung benutzt worden. Leider in einer kritischen Ansprüchen nicht genügenden Weise.

— Kirchenrat **Rathgens** in **Eutin** macht der Lübecker Presse folgende Mitteilung. „Es dürfte bekannt sein, daß der Text dieses Liedes (Heil Dir usw.) auf einer Dichtung beruht, die der holsteinische Pastor Harris 1790 nach der

englischen Weise God save great George zu Ehren des Königs von Dänemark verfaßte. Der erste Vers lautete nach Harris:

Heil dir, dem liebenden
Herrscher des Vaterlands!
Heil, Christian, dir!
Fühl' in des Thrones Glanz
Die hohe Wonne ganz,
Vater des Volks zu sein.
Heil, Christian, dir!

Weniger bekannt ist, daß ein Dr. Schumacher, ohne sein Vorbild Harris zu nennen, den jetzt verbreiteten Text (Heil dir im Siegerkranz) als seine eigene Dichtung 1793 in der Spamerschen (Vossischen) Zeitung zu Ehren des aus dem Feldzuge in der Champagne heimkehrenden Königs Friedrich Wilhelm II. veröffentlichte. Unbekannt dürfte es aber sein, daß dieser Dr. Schumacher zu Lübeck in naher Beziehung stand. Er nannte sich nämlich Senior der hochwürdigen Vikarien am Hochstift Lübeck, gehörte also zu den Domherren des Lübecker Bistums. Wir haben wahrlich keine Veranlassung, auf diesen Plagiator als unseren Landsmann stolz zu sein."

— Aus *Jena* wird berichtet: Den akademischen Konzerten, die seit Jahrzehnten im Mittelpunkt des Musiklebens der Stadt Jena stehen, haben sich infolge des Krieges so große Schwierigkeiten entgegengestellt, daß Orchesteraufführungen im kommenden Winter ausgeschlossen erscheinen. An Stelle der akademischen Konzerte sollen nun im Rosensaal sogen. Kriegskonzerte mit guten Instrumental- und Gesangssolisten veranstaltet werden. Da der akademische Musikdirektor Poppen im Felde steht, hat sich Generalmusikdirektor Prof. Dr. *Max Reger* bereit erklärt, die künstlerische Leitung dieser Veranstaltungen zu übernehmen. Dabei war auch noch der Gedanke maßgebend, auf diese Weise weniger bekannten, aber guten jungen Künstlern Gelegenheit zum Auftreten zu geben, so daß diese Konzerte auch helfend in der Not, in die so viele Künstler durch den Krieg gekommen sind, eingreifen werden.

— In *Graudenz* hat die Kommandantur alle öffentlichen Musikaufführungen — angeblich wegen deren Seichtigkeit — verboten. Beruht die Sache auf Wahrheit, so kann das Verbot nur erfreuen und wird hoffentlich weitere Ausdehnung finden. Die Zeiten sind wahrlich nicht für schmutzige Tingeltangeleien geeignet. Heitere Kunst so viel wie möglich ins Volk, und auch die derbe soll nicht fehlen. Aber dem Schmutze, der sich um seiner selbst willen bloßstellt, sollte es endlich mit allen Machtmitteln ans Leben gehen. *W. N.*

— Die Leipziger Oper beabsichtigt in ihren Spielplan aufzunehmen: „Herbort und Hilde" von *Waldemar v. Baußnern*, „Der Bergsee" von *Bittner*, *Eugen Lindners* „Der Meisterdieb", „Ariadne auf Naxos" von *Strauß* und *Alexander Ritters* komische Oper „Der faule Hans". Neu einstudiert sollen u. a. werden: Goldmarks „Königin von Saba", „Die drei Pintos" von Weber, Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", „Ilsebill" von Friedrich Klose.

— Auch die *Krefelder* und *München-Gladbacher* städtischen Orchester haben sich vereinigt, um große Aufführungen während der Kriegszeit zu ermöglichen.

— Im *Berliner Königl. Opernhause* wird im Herbste einmal wieder eine tatsächlich neue Oper gegeben werden, *Max v. Schillings'* „Mona Lisa". Das ist immerhin ein Schritt vorwärts, da die Hofoper in den letzten Jahren erst zu Neuheiten zu greifen pflegte, wenn sie sich anderswo bewährt hatten.

— *F. v. Weingartners* „Dame Kobold" soll ihre Erstaufführung in Darmstadt finden. Auch „Parsifal" wird dort vorbereitet.

— Das Stadttheater in Halle a. S. (neuer Leiter ist *L. Sachse*) ist mit ganz neuen Kräften im September eröffnet worden. Kapellmeister sind *Oskar Braune* und *Paul Graener*.

— Das Stadttheater in *Danzig* wird in der nächsten Spielzeit sich mit Rücksicht auf seine Lage ohne Oper behelfen: im Orchester fehlt es an hinreichenden Kräften.

— Auf der *Rostocker Bühne* werden Vorstellungen durch das Hoftheater zu *Schwerin* gegeben werden. Das *Koburger Hoftheater* wurde Anfang September eröffnet. Auch *Bonn* sieht von eigenen Theaterabenden ab. Die vereinigten Stadttheater in Köln werden Gastspiele veranstalten. In *Koblenz* wird gespielt werden. Vom 1. Oktober ab soll das städtische Orchester seine Tätigkeit wieder im vollen Umfange aufnehmen.

— Die *Tübinger Museumsgesellschaft* errichtete einen prächtigen Saalbau.

— Die *Wiener Hofoper* wird sich in der kommenden Spielzeit mit vier Opernabenden in der Woche begnügen.

— Der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien ist eine Stiftung im Betrage von 67000 Kronen von Frau *Marie Puffer* vermacht worden. Die Zinsen sollen als Unterstützung für Klavierlehrerinnen, gleich welcher Konfession, Verwendung finden.

— Der *Tonkünstlerverein* zu Dresden hat am 7. Juni d. J. sein 61. Vereinsjahr beendet, über das er der Oeffentlichkeit in einem fesselnden Berichte Rechenschaft ablegt. Der Verein ist trotz allen Kriegszeiten eifrig bestrebt gewesen, seine vielseitigen Aufgaben durchzuführen.

— *Arnold Ebel*, ein junger Berliner Organist, veranstaltet im Truppenlager Zossen Konzerte für die Soldaten, bei denen den Klassikern ein breiter Raum gegeben ist. Nachahmenswert! Beethoven hebt die Seele.

— *Auskunftstelle für musikstudierende Frauen.* Zum Semesterschluß tritt die Frage der Berufswahl auch für die heranwachsenden Töchter in den Vordergrund. Da sei an die „Auskunftstellen für musikstudierende Frauen" erinnert, die der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen (Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) in den größeren Städten Deutschlands eingerichtet hat. Die Auskunftstellen sind durch ihre Zentrale in Berlin dem Kartell der Auskunftstellen für Frauenberufe (Frauenberufsamt) angeschlossen und erteilen Musikbeflissenen, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienwege und Wohnungen, sowie über sonstige Fragen des Musiklehrerinnenberufs. Für die Provinz Brandenburg, sowie für alle deutschen Landesteile, in denen der Verband noch keine eigene Auskunftstelle eingerichtet hat, befindet sich eine Auskunftstelle (Zentrale) in Berlin, Pallasstraße 12 I. Sprechzeit: Sonnabend 3—4 Uhr. Schriftliche Anfragen sind (unter Beifügung von 50 Pf. in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57".

— In *Lodz* hat sich ein deutsches Opernunternehmen aufgetan. Man begann mit dem — Troubadour. Alle Achtung!

— Um das Interesse für die alte heimische Kirchenpoesie und -musik in *Norwegen* wieder aufleben zu lassen, werden Abschriften der hymnologischen Handschrift von Wittenberg, die in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts der Bibliothek in Kopenhagen einverleibt wurde, den norwegischen Kirchenmusikern übermittelt. Die von Hans Skong (Johannes Sylvius) verfaßte Schrift, die auch eine versifizierte Uebersetzung der Davidschen Psalmen enthält, ist von Pastor Thormotsaeter untersucht worden; er hat hierbei manches neue, für die norwegische Kirchen- und Kulturgeschichte wertvolle Material aufgefunden. *(N. Z. f. M.)*

* * *

Musikbeilage zu Heft 24. Wir bieten unseren Lesern für ihre kleinen Künstler heute eine hübsche Klavierkomposition unseres geschätzten kritischen Mitarbeiters *M. Koch* in Stuttgart und ein jugendfrisches Lied des Cannstatter Philosophen und Musikers Dr. *A. Schüz*, das ohne jeden Zweifel günstige Aufnahme finden wird. — Grundsätzlich sei auf manche Anfragen an die Schriftleitung hier betont: die Beilage der „N. M.-Z." kann, so sehr wir bestrebt sein werden, nur Gutes zu bringen und der Kultur des Echten, Schönen und Wahren in der Kunst zu dienen, die eine oder andere Richtung nicht bevorzugen, soll unsere Zeitschrift nicht zum Parteiblatte werden. Und das darf sie nicht. Vom neuen Jahrgange ab wird sich jedoch eine größere Abwechselung in der Beilage finden, als sie bis jetzt, durch Krieg und Aenderung in der Schriftleitung veranlaßt, möglich war.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 11. Sept. Ausgabe dieses Heftes am 23. Sept., des nächsten Heftes am 7. Oktober.

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MITTAGSSTILLE.

Komm' und setz' hier neben die tönende, ragend belaubte,
In vielfältigem West schauernde Fichte dich hin,
Und bei meiner Wässer Geräusch wird bald dir die Syrinx
Auf dein Auge den Schlaf legen mit Zaubergewalt.

(Platen.)

JENSEN, Op. 43. (Idyllen.)
Für Piano zweihändig bearbeitet von
FRITZ HENTSCHEL, Op. 29.




p
cresc.
mf
p
f
p
mf
p
cresc.
f
p dolce
mf
f
p
ten.
p
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
mf
p


p sempre legato


cresc.
f
p
Ped.
*
cresc. molto
p dolce
pmf
mf
un poco riten.
pp

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Aus dem Andante der C dur-Symphonie.

Bearbeitet von W. Abert.




ff
p
fz
tr

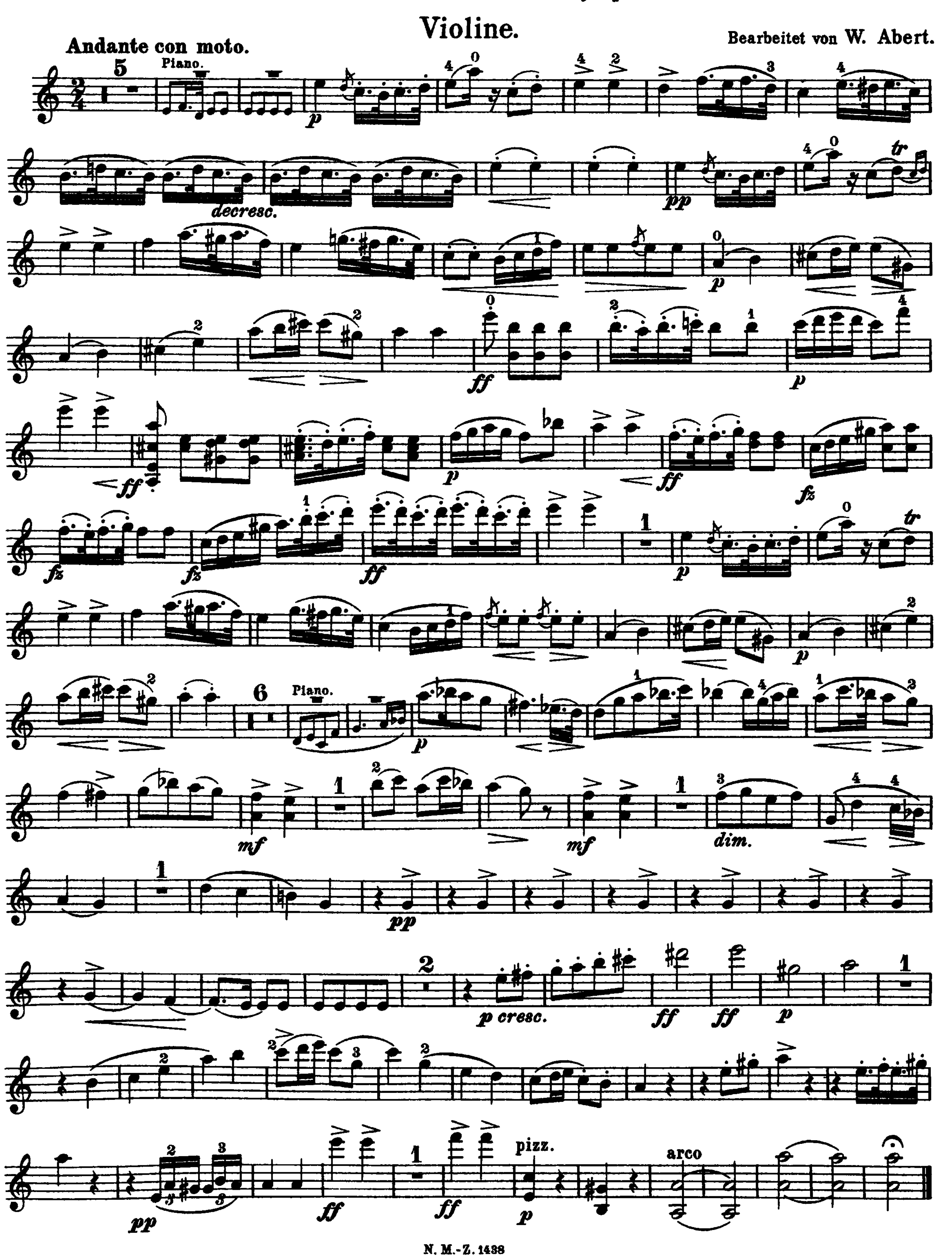

p
p
p
pp
p
p
p
mf
mf
mf
p
p
p
mf
mf
mf
dim.
dim.
dim.
pp


pp
p cresc.
cresc.
ff
p
pizz.
arco
mf
pp

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Aus dem Andante der C dur-Symphonie.



XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1915.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Aus dem Andante der C dur-Symphonie.

Violoncell.

Bearbeitet von W. Abert.





XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Redakteur O. KÜHN dankbar gewidmet.

Der sterbende Soldat.

Detlev v. Liliencron.




mf agitato
durst - ü - berquält und fie - ber-wild, im To - deskampf den
agitato
mf marcato
f
Kopf er-ho-ben. Ein
trem.
mf
cresc.
ff
p
tranquillo
dolce
letz - ter Traum, ein letz - - - tes Bild, sein
tranquillo
dolce
agitato
bre - chend Au - ge schlägt nach o - ben:
agitato
f


tranquillo
dolce
Die Sen-se rauscht im Äh-ren-feld, er
rall.
dolce
Von oben nach
unten arpeggieren.
p
sieht sein Dorf im Ar-beits-frie-den, a-de, a-de, du
mf
f
f
mit freiem Vortrag
p
Hei-mat-welt,— und beugt das Haupt, und ist ver-
espress.
ff
mf
frei
p
schie-den!
p
ten.

Fräulein MARIA HARTMANN zu eigen.

TAGEBUCHBLATT.



Der Konzertsängerin Bertha Manz zugeeignet.

Das Lied vom Hindenburg.



Der „N. M.-Z." zum ersten Abdruck überlassen.

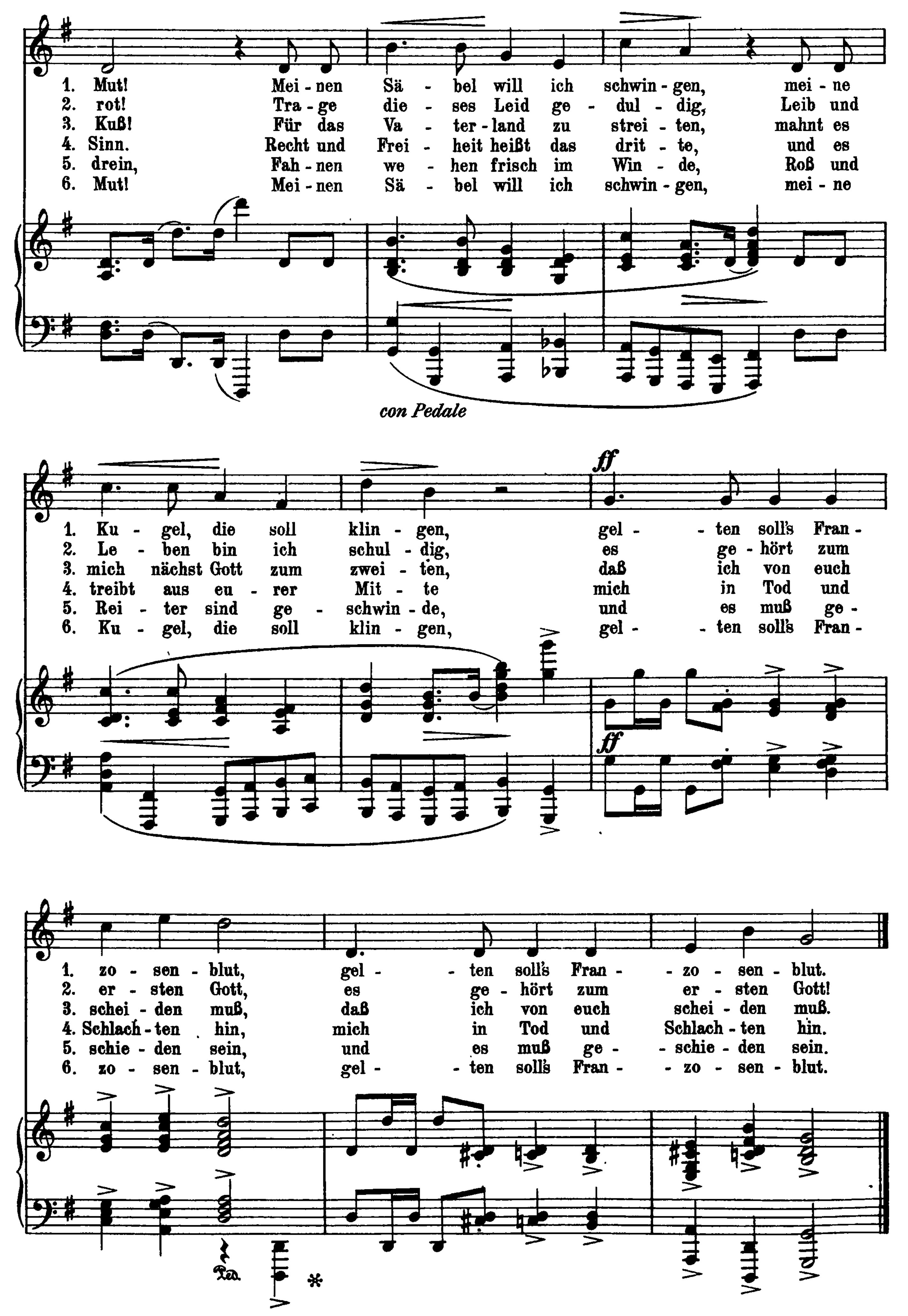


Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

AUFBRUCH.

(E. M. Arndt.)




1. Mut! Mei - nen Sä - bel will ich schwin - gen, mei - ne
2. rot! Tra - ge die - ses Leid ge - dul - dig, Leib und
3. Kuß! Für das Va - ter - land zu strei - ten, mahnt es
4. Sinn. Recht und Frei - heit heißt das drit - te, und es
5. drein, Fah - nen we - hen frisch im Win - de, Roß und
6. Mut! Mei - nen Sä - bel will ich schwin - gen, mei - ne
con Pedale
ff
1. Ku - gel, die soll klin - gen, gel - - ten soll's Fran -
2. Le - ben bin ich schul - dig, es ge - hört zum
3. mich nächst Gott zum zwei - ten, daß ich von euch
4. treibt aus eu - rer Mit - te mich in Tod und
5. Rei - ter sind ge - schwin - de, und es muß ge -
6. Ku - gel, die soll klin - gen, gel - - ten soll's Fran -
ff
1. zo - sen - blut, gel - - ten soll's Fran - - zo - sen - blut.
2. er - sten Gott, es ge - hört zum er - sten Gott!
3. schei - den muß, daß ich von euch schei - den muß.
4. Schlach - ten hin, mich in Tod und Schlach - ten hin.
5. schie - den sein, und es muß ge - - schie - den sein.
6. zo - sen - blut, gel - - ten soll's Fran - - zo - sen - blut.
Ped. *

MENUETT.

Gustav Lewin.




p
p
p
p
p
f
molto rit.

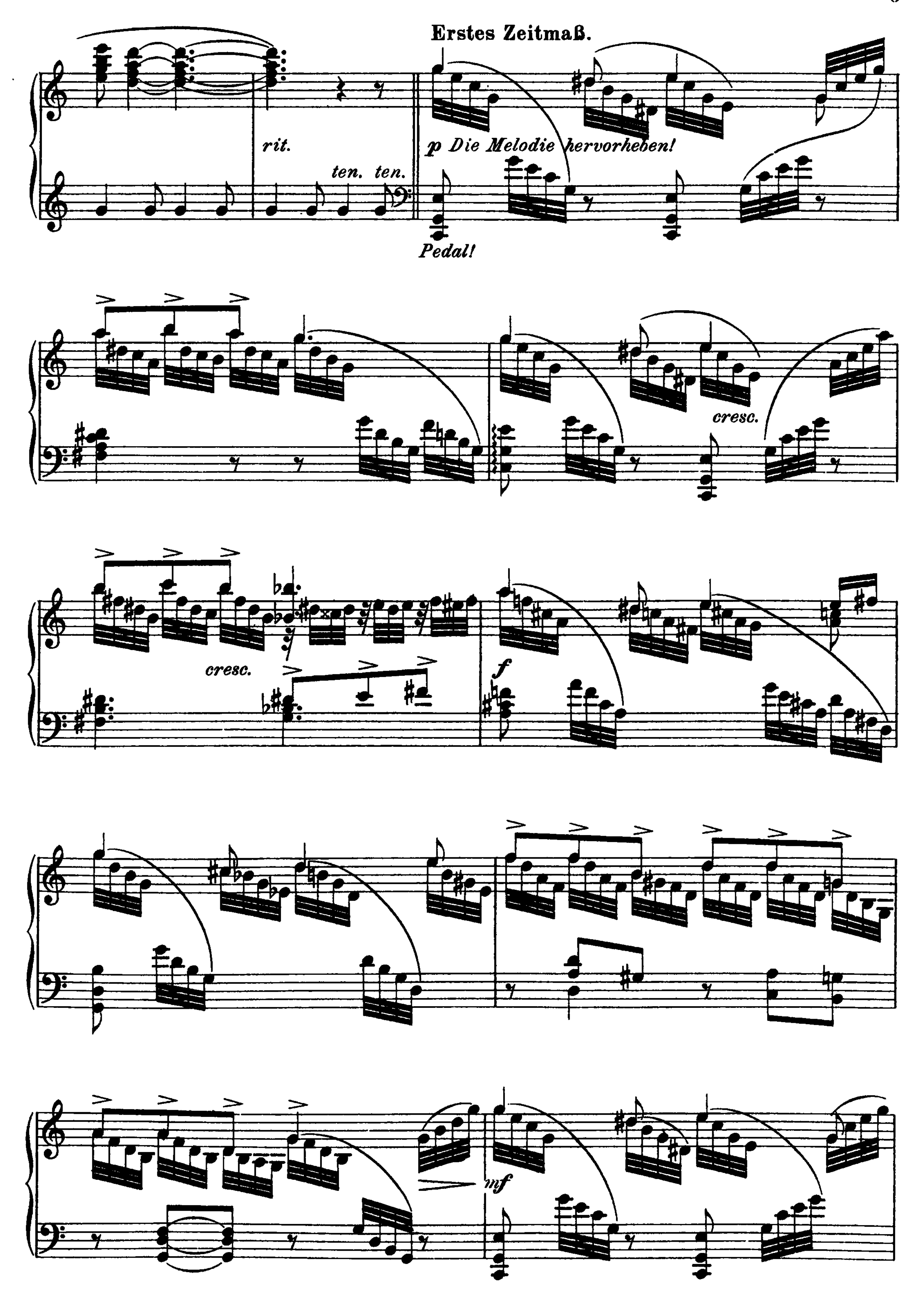
XXXVI. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MORGENRITT.

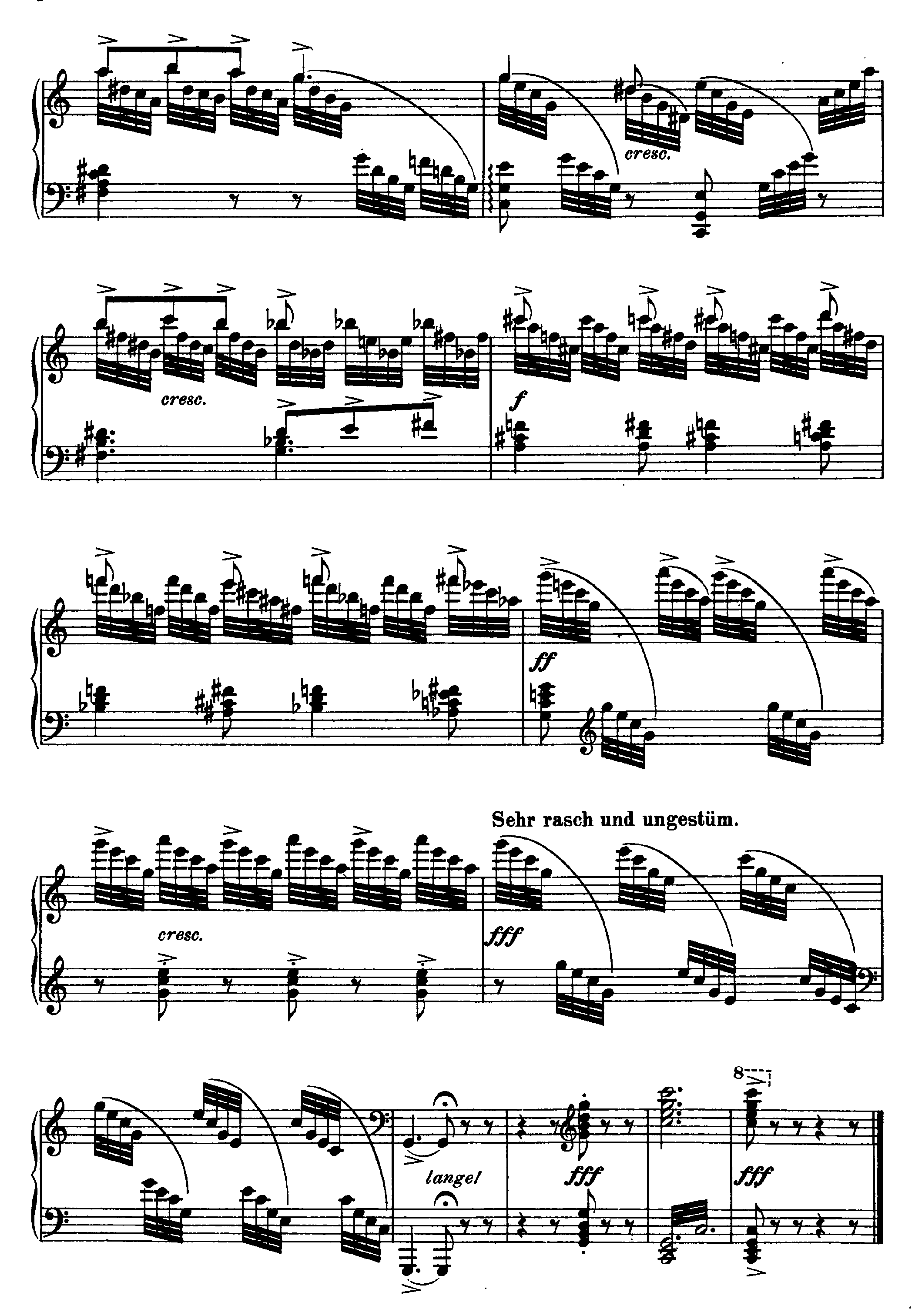
Hans Rieß.




Etwas langsamer, verträumt.
p
con Pedale
pp
ppp rit.
ten.
pp
p
pp
ppp
ten.



Erstes Zeitmaß.
rit.
ten. ten.
p Die Melodie hervorheben!
Pedal!
cresc.
cresc.
f
mf


cresc.
cresc.
f
ff
Sehr rasch und ungestüm.
cresc.
fff
lange!
fff
fff

GESÄNGE DER FRÜHE Nr. 1

von ROBERT SCHUMANN, Op. 133.

Für Violine, Violoncell und Klavier
bearbeitet von ARMIN KNAB.





*) Falls Violoncell fehlt, hat das Klavier diese kleinen Noten mitzuspielen.

AUFRUF.

Gedicht von Heinrich von Rustige.

Karl Zuschneid.




1. schlägt der Erbfeind an das Schwert. Laß marschie - ren, laß mar-schieren, daß die Gren - ze sei be-
2. „Vor-wärts" soll die Lo-sung sein! Laß marschie - ren, laß mar-schieren, daß die Gren - ze sei be-
3. Sach - sen, Hes-sen frisch her - an! Laß marschie - ren, laß mar-schieren, was die Weh - re tra-gen
4. der den Frie-den uns zer-bricht! Laß marschie - ren, laß mar-schieren, auf, mein Deutschland, säu-me
5. muß es sein, so schla-ge drein! Laß marschie - ren, laß mar-schieren, dann ist Sieg und Frieden
1. wehrt, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, daß die Gren - ze sei be -
2. wehrt, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, daß die Gren - ze sei be -
3. kann, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, was die Weh - re tra - gen
4. nicht, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, auf, mein Deutschland, säu - me
5. dein, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, dann ist Sieg und Frie - den
1. wehrt!
2. wehrt!
3. kann!
4. nicht!
5. dein!

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

GESÄNGE DER FRÜHE Nr. 1

von ROBERT SCHUMANN, Op. 133.



Violine.

Für Violine, Violoncell und Klavier
bearbeitet von ARMIN KNAB.

Langsam und feierlich. (♩ = 56)

Klav. *pp* *ten.* 3 *) Vell. *p* *ten.* *mf* *cresc.* *dim.* *cresc.* *f* *p* *dim.* Vell. *) *mf* *p* *pp*

*) Falls Violoncell fehlt, hat die Violine diese kleinen Noten zu spielen.



XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Kgl. bayr. Kammersänger FRIEDRICH BRODERSEN verehrungsvoll zugeeignet.

Deutsches Matrosenlied.

Letzte Dichtung von HERMANN LÖNS, gefallen am 27. Sept. 1914 bei Reims.



f

wohl, mein Schatz, leb' wohl! Denn wir fah-ren ge-gen En - ge - land, denn wir

pp *f*

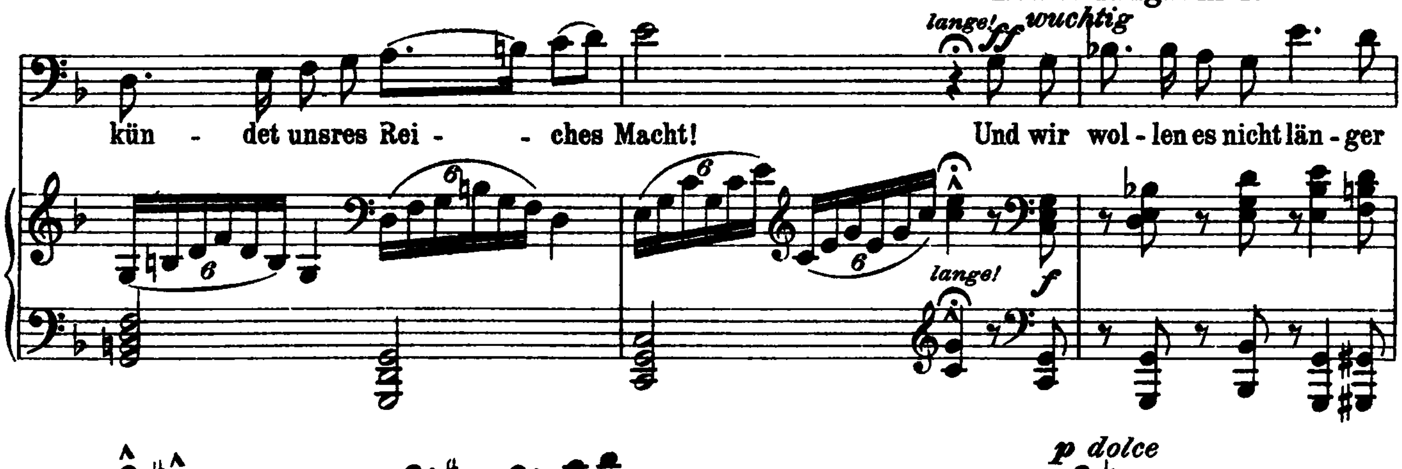
fah-ren ge-gen En-ge - land!

f

f

Uns-re Flag - ge, die we - het auf dem Ma - ste, sie ver-

f






lie - be Hand, leb' wohl, mein Schatz, leb' wohl! Denn wir fahren ge-gen En - ge -
land, denn wir fahren ge-gen En - ge - land!
Lang-sam.
lange!
pp
a tempo
ritard.
Langsam. 𝅗𝅥 = 92.
Kommt die Kun - de, daß ich bin ge -
fal - len, daß ich schla-fe in der Mee - res - flut, o dann
wei-ne nicht um mich, mein Schatz, o wei - ne nicht um mich und den-ke: Für das
pp
ritard.
a tempo
f

ff

Va - terland, da floß mein Blut, für das Va - ter-land, da floß mein Blut!

ff

Sehr langsam.

pp

Gib mir dei-ne Hand, dei-ne lie - be Hand! Leb' wohl, mein Schatz, leb'

pp

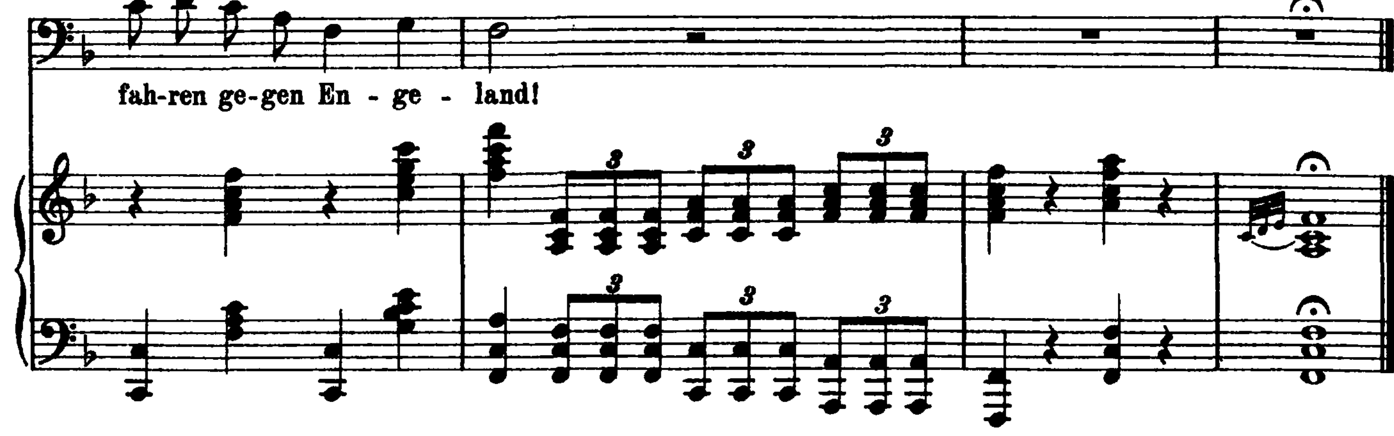
Etwas schneller.

ff mit aller Kraft

wohl! Denn wir fah-ren ge-gen En - ge - land! Denn wir

molto ritard.

ff a tempo



XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1914.
Fünf Kriegsmärsche für die Jugend.

Für Klavier (leicht) komponiert
von HUGO SCHLEMÜLLER, Op. 23.

Nr. 1. Gegen die Franzosen.

MOTTO:
„Seht die roten Hosen,
Seht, wie sie laufen, die Franzosen!"





*) Die Marseillaise stolz in Dur anfangend, dann traurig in Moll endend. Diese Takte sind fast doppelt so langsam zu spielen.



Nr. 2. Gegen die Engländer.

MOTTO:
„Sie müssen Wasser schlucken,
Bis kein Brit' mehr lügt!"

Mit Volldampf. 𝅗𝅥 = 104.

Sie müs - sen Was - ser schluk - ken, schluk - ken,

PIANO.

bis kein Brit' mehr lügt, mehr lügt!

cresc.


Sehr heftig.
Je - der Tritt ein Brit', je - der Tritt ein Brit'.
ff
fff
f
cresc.

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Der Österreichischen Reiterei gewidmet zur Erinnerung an den 2. Dezember 1914.

Österreichisches Reiterlied.

Aus dem Hohen Lied des Krieges von Hugo Zuckermann (gefallen in den Karpathen).

Max Petzold.




Tempo di marcia, con fiducia.
Viel Hunderttau - send tra - - ben in Österreichs Rei - te - rei.
Tempo I.
3. Drü - ben im A - bend-rot flie - gen zwei Krä - hen—
Wann kommt der Schnit - ter Tod, um uns zu mä - hen? Es ist nicht schad!
rit.
(gleichgültig)
Tempo di marcia, con brio.
cresc.
Seh ich nur uns - re Fah - nen we - hen auf Bel - grad, auf Bel - grad, auf Bel - - - - - - grad.

CANON.

(Aus dem „Tagebuch".)

Ernst Toch.




cresc. molto
ff
ff
rit.
a tempo
p
mf
p
pp dolciss.
(poco rit.)
ppp

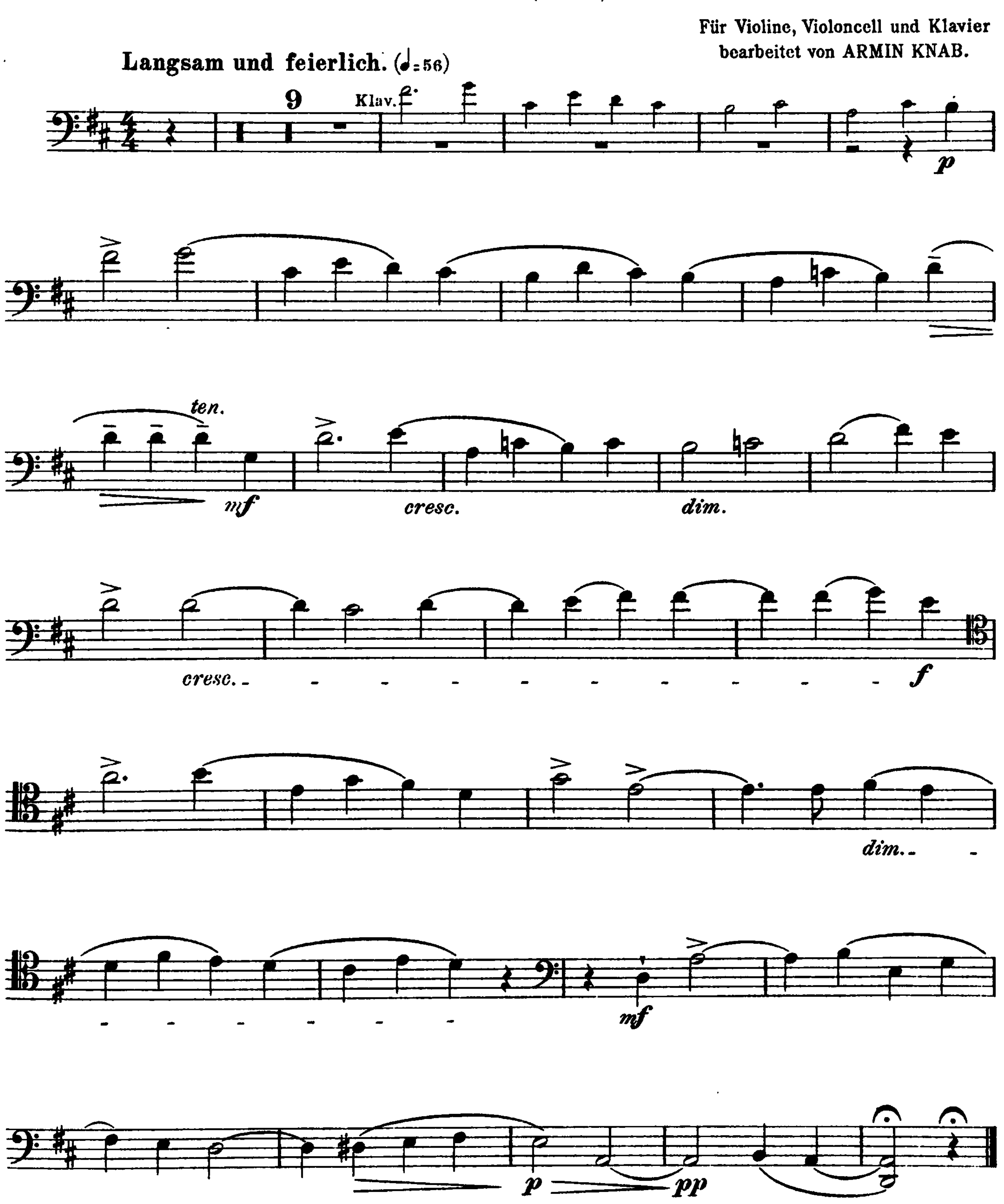
XXXVI. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

GESÄNGE DER FRÜHE Nr. 1

von ROBERT SCHUMANN, Op. 133.

Violoncell (*ad lib.*).

Für Violine, Violoncell und Klavier
bearbeitet von ARMIN KNAB.



XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1915.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

VIEL FEIND – VIEL EHR!

MILITÄRMARSCH.

ROBERT FORSTER.



Der „Neuen Musikzeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1452


mf
f
mf
f



*) Spieler, denen der folgende Teil technisch zu schwierig ist, wiederholen das Trio in der einfachen Form.


So trot - zen wir der gan - zen Welt, ge - schlif - fen ist der Stahl! Laßt
Feind uns sein, wem's so ge-fällt — was küm-mert uns die Zahl! Und
wär' der Teu - fel selbst ge-paart mit uns - rer Fein - de Heer, wir
grü - ßen ihn auf deut - sche Art: „Viel Feind — viel Ehr!“ Wir
grü - ßen ihn auf deut - sche Art: „Viel Feind — viel Ehr!“
8
3

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1914.
Fünf Kriegsmärsche für die Jugend.

Für Klavier (leicht) komponiert
von HUGO SCHLEMÜLLER, Op. 23.

Nr. 3. Gegen die Russen.

MOTTO:
„Gebt mir Wodky,
Daß ich siegen kann!"





Hin - den - burg, der wird euch hel - fen.
f sehr heftig
Gebt mir Wod - ky, daß ich sie-gen kann.
p
Hin - den - burg, der wird euch hel - fen.
f
Gebt mir Wod - ky, daß ich sie-gen kann.
p
f
p
f
D. C. al Fine.
Nr. 4. Gegen die Serben.
MOTTO:
„Alle Serben müssen sterben!"
Schnell. 𝅗𝅥 = 116.
PIANO.
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
f
p
sf



Und die Ser - ben müs - sen ster - ben. und die Ser - ben müs - sen ster - ben.

cresc.

Hur - rah, drauf, hur - rah, drauf,

Hur - rah, drauf. hur - rah, hurrah, drauf, drauf, drauf, hurrah!

rit.

Hur - rah, drauf!

Nr. 5. Gegen alle zusammen.

MOTTO:
„Es braust ein Ruf!"

Sehr schneidig. ♩ = 116.

PIANO.

cresc.

Es braust ein Ruf wie Donnerhall.

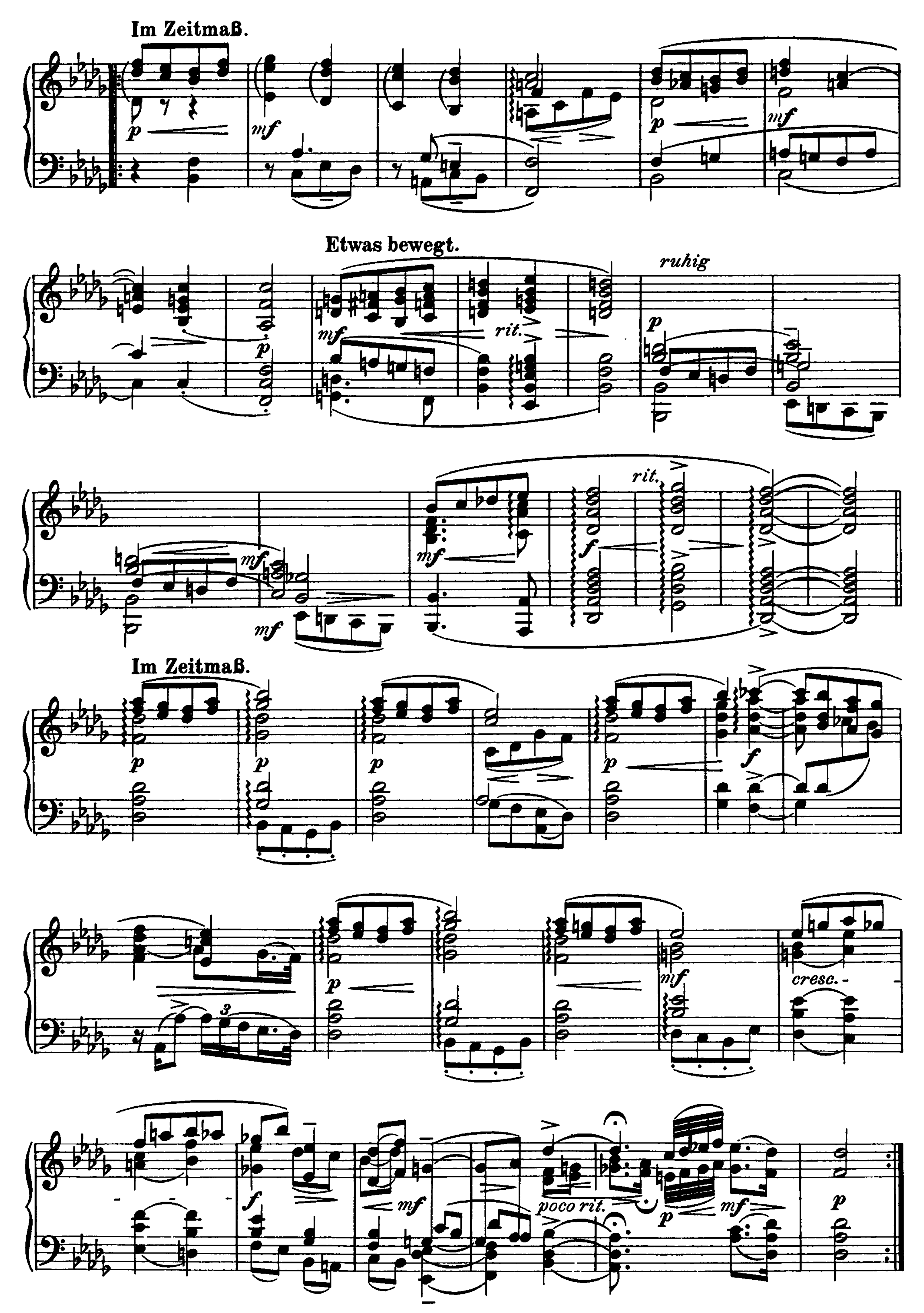

Lieb
Va - terland, magst ru-hig sein.
Ich hatt' ei-nen Ka-me-
ra - den.
Deutschland, Deutschland ü - ber al - les.
Gott er - hal - te Franz den Kai-ser.
dim.

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

STILLE WEISE.

Gustav Maenner. (Freiburg.)




Im Zeitmaß.
Etwas bewegt.
rit.
ruhig
rit.
Im Zeitmaß.
cresc.
poco rit.

„Die Veilchen fangen an zu blühn."




ritard.
f a tempo
Licht die Au'. Nun Herz, laß nicht die Hoff - nung sin - ken, es
kommt ein O - stern je - dem Mühn, jetzt gilt es neu - en
Mut zu trin - ken, die Veil - chen fan - gen an zu blühn, jetzt
gilt es neu - en Mut zu trin - ken, die Veil - chen fan - gen
an zu blühn.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 14

Meiner Mutter zu eigen.

In der Rosenlaube.

Anna Hegeler, Op. 4.[1]





f
Allegro.
mit Dämpfer
pp entfernt
mf
8
8
rit.
Tempo I.
p ohne Dämpfer
espr.


mp voll und breit
verklingen lassen

An –

(Aus dem Nachlaß von Wilhelm Holzamer.)



XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915. Nr. 15

„Heil unserm König, Heil!"

oder:

„Heil dir im Siegerkranz!"

C. Knayer.

Gehend.

Volkschor.

mf

1. Heil un-serm Kö-nig, Heil! Heil un-serm Für-sten, Heil! Dem Ed - len Heil!
2. Laß dei-ne mil-de Hand auf un-serm Va-ter-land und Kö - nig ruhn!
3. Sein Volk mit Herz und Mund eh - re im Bru-der-bund als Va - ter ihn!

f

Klavier.

mf *f*

1. mal p, 2. mal f *cresc.* *f*

1. Herr Gott, dich lo-ben wir, Herr Gott, wir flehn zu dir: O segn' ihn für und für! Dem Kö - nig Heil!
2. Er sei ge-recht wie du, wah-re uns Fried' und Ruh! Froh jauchzt sein Volk ihm zu: Dem Kö - nig Heil!
3. Herr, laß durch sein Bemühn Se-gen dem Volk erblühn! Schütz' und er-hal-te ihn! Dem Kö - nig Heil!

1. mal p, 2. mal f *cresc.* *f*

Königshymne.

Alfred Schüz.



*) Strophe 2 u. 3 wie oben.

„Heil unserm König, Heil!"

Zu deutschem Wort, zu deutschem Sang
Nicht fremden, sondern deutschen Klang.



Vier kleine Präludien in der ersten Position

für Gitarre.




III.
Andante.
p
con melancolia
più p
ritard.
a tempo
più p
più p
ritard.
IV.
Andante.
più p
p
Fine. mf
2. mal pp (Echo)
mf
pp
rit.
D.C. al Fine.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 16

Fräulein ERIKA VON BINZER zugeeignet.

Singende Fontäne.

Nokturne.

Und wie ich die Scheibe staunend
Zu dem Garten niederbog,
War es Singen, süß und raunend,
Das zu mir ans Fenster flog.

Keinen sah ich. Nur im Dunkeln
Blinkte das erhellte Spiel
Der Fontäne, die mit Funkeln
In die Stille niederfiel.

Stefan Zweig.

Walter Niemann, Op. 30.




affret - tan - do
L.H.
cre - scen - do
mf
dimin. e
rimettendosi
Poco largamente, tranquillo e cantabile (♩. = ♪ = 126).
dol. espress.
p
poco animando con sonorità dolcissima
L.H.
poco cresc. e
affrettando
stentando molto
f
in tempo
più espress.
pp
mp
poco cant.
molto sostenendo
molto rall.
f molto pp
dolce
dimin. e
rall.


Tempo I.
pp dolce mormorando
poco p
delicatamente
p
cre
L.H.
poco
affret
tan
do
scen
rimettendosi
f


Largamente, molto cantabile (♪= 84).
dol. ma sonoro
dol. molto espr.
poco animando con sonorità dolcissima
sempre f
Poco largamente.
so - ste - nen - do
ff
Tempo I, ma poco meno mosso e molto tranquillo (♪= 112).
dolce
quasi p con sonorità dolcissima
sempre pp
pochiss. rit.
dol. delicatamente
alquanto più rinforzando
dol. delicat.
poco più rinforzando
dolciss. ma sonoro
rallent.
poco string. ca lan do
più p
p dolciss. soave
pp

Scherzino.


Leicht bewegt.
W. Pfleiderer.
PIANO.
p
pp
p
poco f
p leicht
pp
poco rit.
a tempo
f
p rit.
f a tempo
3
p
poco rit.
Langsamer.
gesangvoll
poco f
poco f


f
f etwas breit
rit.
p
Erstes Zeitmaß.
p
p sehr zart
pp
p
poco f
p leicht
zögernd
pp
1
a tempo
p
poco rit.
p

Meinen Kameraden vom Landsturm-Bataillon Siegen gewidmet.

Aufführungsrecht vorbehalten.

LANDSTURMLIED.

(Berliner Landsturm.)

Gedicht von HANS BRENNERT.

RUDOLF WERNER.




Baß.
1. schnelle ja, ganz schnelle ja die Fel-le ja, die Fel-le ja Fran-zo--sen, Russ'und
2. Söh-ne-kens, ihr Söh-ne-kens mit Böh-ne-kens, mit Böh-ne-kens, die sind so heiß und
3. Wa-de, marsch! die Wa-de, marsch! Pa - ra-demarsch! Pa - ra-demarsch! Und drescht den Ni-ko-
mf
1. Brit'!
2. blau!
3. laus!
Der tapf-re Land-sturm-mann-- er rückt an, er rückt an! Auf,
Land-sturm mit Waf - fe, mit Knar-re und Af - fe! Steig ein, steig ein, steig
cresc.
ein! Zur Weich-sel und zum Rhein!
f
1. 2.
3.
mf
2. Und
3. Lernt
Rhein!
ff

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 18

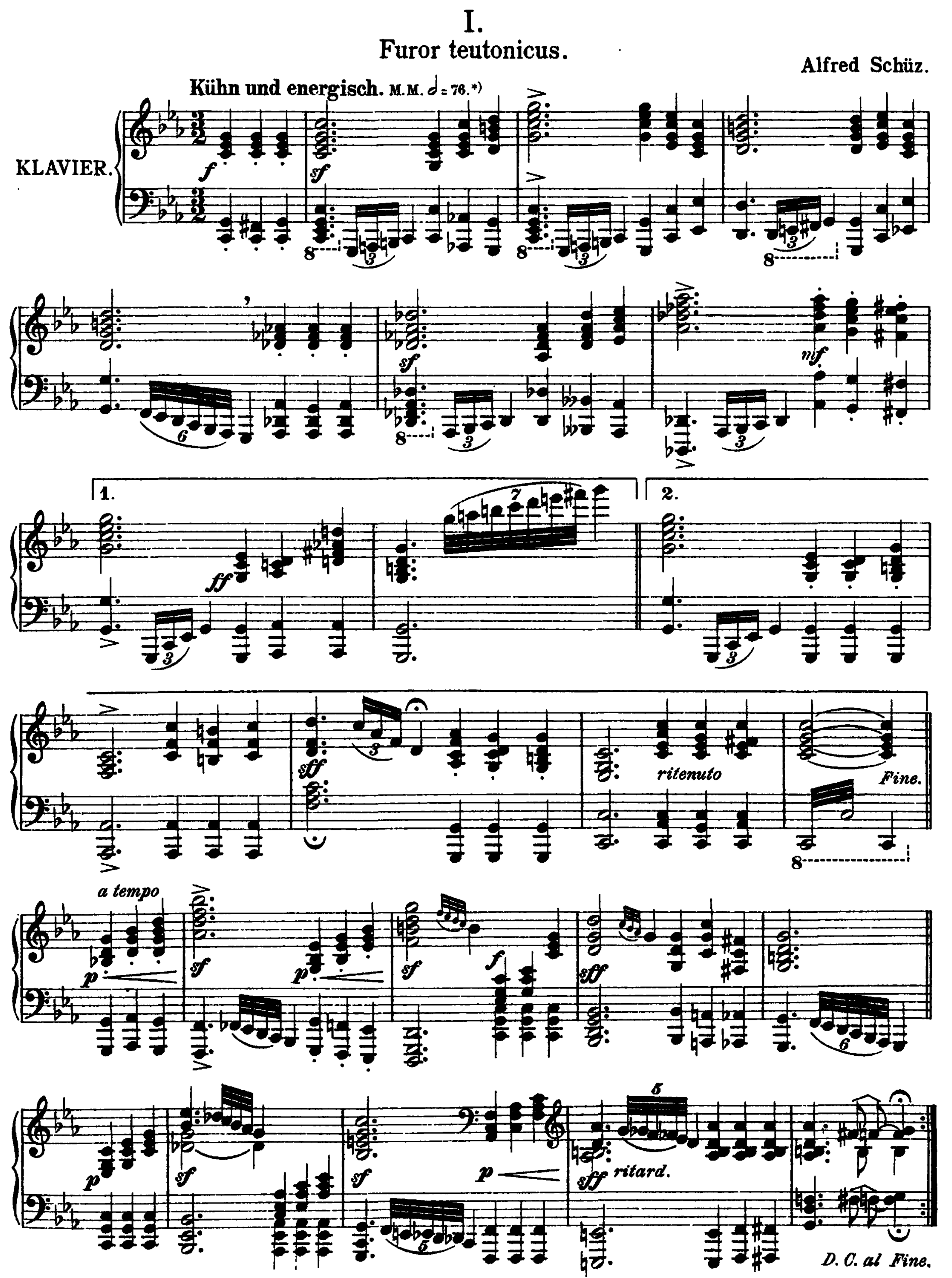
In der Kriegszeit.

Stimmungsbilder.

I.

Furor teutonicus.

Alfred Schüz.



*) Die Metronombezeichnung gilt als Durchschnittstempo für die gesamte Reihe.

II.

Mit klingendem Spiel zu Kampf und Sieg.





III.

Sursum corda.

Ernst, feierlich.

p espr.

mf

p

Fine.

p

p

pp

p

decresc.

pp

D. C. al Fine.

IV.

Totenklage und heiliger Zorn.



Lied der Schifferin.

(Chant de la gondolière.)

J. J. Abert.

Komp. Zürich, 12. Juli 1860.




p
f
ff
pp
ff
8
dim.
p
cresc.



ff
dim.
p
8
8
8
dim.
pp

Frage.

(Lenau.)

Heinrich Schwartz.



XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.**

1915. Nr. 20



Georg Capellen.

Adagio con espressione.

KLAVIER.

cresc. e poco string

frit.

a tempo

rit.


a tempo
p
Più animato.
mf
p
pp
ritard.
Poco agitato.
p
mf
f
mf rit.
pp
a tempo
mf
p cresc.
ff
dimin.
p
mf
p
ritard.
pp
pp

Ein kleines Nest.

(Julius Lohmeyer.)

Johanna Senfter, Op. 8, Nr. 13.




Gras, ein Flöck - lein Moos, dar - in ein
Blatt, ein Bor - ken - stück und
ei - ne gan - ze Welt,
ei - ne gan - ze Welt voll Gluck.
rit.
f a tempo
p
cresc.
mf
decresc.
a tempo
p a tempo
pp

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915. Nr. 21
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ELEGIE.

Sehr getragen, mit viel Ausdruck.

Joseph Haas.



Der „Neuen Musikzeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


Wieder breiter werdend.
f e cresc.
3
2
Sehr breit.
ff
con tutta forza
rit.
Wie zu Anfang.
p
pp
Immer
3
pp
mehr zurückhaltend.
(marc.)
(marc.)
Nun lebhafter bewegt, aber durchaus zart im Vortrag.
dolcissimo
ppp

1. *poco rit.*

2.

p

Mit Pedal.

dimin.

1. *ppp*

2. *ppp* *poco rit.*

a tempo

dolcissimo

ppp

Wie zu Anfang.

assai rit.

Wiederholung von ⊕ bis ⊕ und dann die Coda.

Sehr langsam.

⊕ CODA.

ppp

pppp

Deutscher Sang.

Kurt Anker, Hauptmann im Inf.-Regt. Nr. 80.

Walter Drwenski.



*) An Stelle der halben bzw. Viertelnoten können die Achtelnoten treten.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 22

Aufführungsrecht vorbehalten.

An die Nacht.

(E. Rudloff.)

Johanna Senfter, Op. 8, Nr. 3.



Der „Neuen Musik-Zeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. N.M.-Z. 1469


decresc.
p
mü - de Welt.
decresc.
p
p
Schwebst mit dei - nem gro - ßen Schwei - gen um mein Herz, das
p
p cresc.
wil - de, du, küß es dann mit dei - ner Stil - le,
f
f
mf decresc.
p
wei - che Nacht, in dei - ne Ruh.
mf
p
mf
p

FADOS.

Musikbeilage zu L. Ey's Aufsatz.



1) Cascais, vornehmer Badeort an der Tejomündung. Seine Zitadelle war während der Monarchie Sommerresidenz des Königs.



[1] Nazareth ist ein portugiesisches Fischerdorf.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 23

Ausruhn.

Alfr. Mello, Op. 64. Nr. 2.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N.M.-Z. 1202


der Tag ge-bracht, sei's Freu - de o - der Schmer - zen.
mf
p
mf lebhafter
So war's schon oft. Ob schwül der Tag und ob mein Herz voll
mf
a tempo
con sentimento
Ban - gen. Was mich gedrückt. entschlief ge-mach, gleich laut-los mü - dem
dolce
mf
Wel-lenschlag, wenn mich dein Arm um-fan - gen. Was mich gedrückt, entschlief ge-mach,
pp
sehr langsam
sotto voce (träumerisch)
wenn mich dein Arm um - fan - gen, wenn mich dein Arm um - fan - gen.
pp
ppp
ppp
8

Deutsches Flottenlied.

(G. Thouret.)

Georg Capellen.




p
mf
f rit.
1. auf das Meer, klar zum Gefech-te! Vor-wärts geht es, Steu-er-mann!
2. und her-auf aus Mee-resgrüf-ten grüßt es dich wie Glok-ken-klang.
3. wenn es je den Feind ge-lü-stet, deut-sche Flot-te, auf zur Schlacht!
rit.
mf a tempo
f poco a poco acceler.
1.-3. Hoch die Flagge Schwarz-Weiß-Rot, hoch die Flagge Schwarz-Weiß-Rot!
a tempo
poco a poco acceler.
Voll-dampf, Volldampf voraus, Sieg, Sieg, Sieg o-der
III.
Tod! Sieg o-der Tod!
sf
rit.
f a tempo
a tempo
1. 2.
Schluß.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 24

Charlotte Kettenring gewidmet.

Ergebung.

Matthäus Koch.



Frühlingslied.

(Hanna Gahl.)

Alfred Schüz.

Lebhaft bewegt. (M. M. ♩= 126)

GESANG.

KLAVIER.

Frühling! Frühling!

Früh - - ling wird's, die Bäch - lein sprin - gen, und ich

hör' mit fro - hem Schall al - le Vög - lein wie - der

sin - gen auf den Ber - gen und im Tal!


p espress.
Früh - ling ü - ber - all!
Langsamer. (M. M. ♩= 116)
Früh - ling
leg.
p
wird es, auf, mein Her - ze, und ver - giß das trü - be Leid! Hof - fe,
daß von al - lem Schmer - ze du nun auch wirst bald be -
freit.
Tempo I.
Früh - ling wird's! Greif in die Sai - ten, laß er -
p
mf


schal - len ü - ber - all in der Welt, der schö - nen
cresc.
wei - ten, dei - ner Lie - der Ju - belschall! Früh - ling wird's, o helft mir
mf
cresc.
f
sin - gen! Gebt mir Lie - der, Me - lo - dien, daß wir uns - re Huld'gung
bri̇n - gen, laßt den Kö - nig Lenz ein - ziehn, laßt den Kö - nig Lenz ein - ziehn!
f rit.
breit
Largo.
Tempo I.
Ped.
*

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MITTAGSSTILLE.

Komm' und setz' hier neben die tönende, ragend belaubte,
In vielfältigem West schauernde Fichte dich hin,
Und bei meiner Wässer Geräusch wird bald dir die Syrinx
Auf dein Auge den Schlaf legen mit Zaubergewalt.

(Platen.)

JENSEN, Op. 43. (Idyllen.)
Für Piano zweihändig bearbeitet von
FRITZ HENTSCHEL, Op. 29.




p
cresc.
mf
f
p dolce
ten.
Ped.



mf
p
p sempre legato
mf
p
mf
f
mf
p


cresc.
f
p
f
p
cresc. molto
f
p dolce
f
p mf
p
mf
p
un poco riten.
mf
pp

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Aus dem Andante der C dur- Symphonie.

Bearbeitet von W. Abert.







p
mf
dim.
pp


4
pp
Ped.
p cresc.
cresc.
ff
p
pizz.
arco
mf
pp
N. M.-Z. 1438

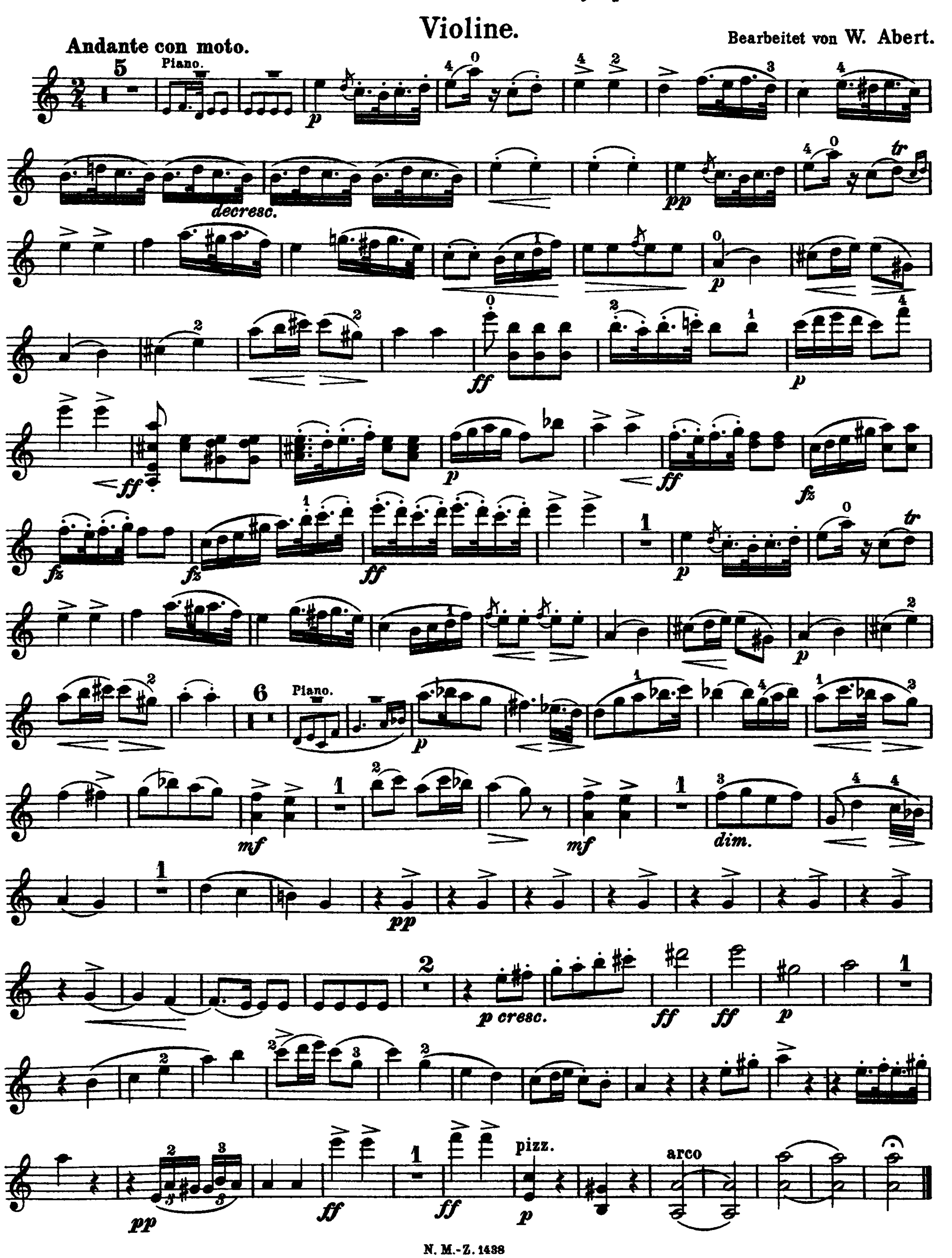
XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Aus dem Andante der C dur-Symphonie.

Violine.

Bearbeitet von W. Abert.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SCHUBERTIANA.

Aus dem Andante der C dur-Symphonie.

Violoncell.

Bearbeitet von W. Abert.





Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Redakteur O. KÜHN dankbar gewidmet.

Der sterbende Soldat.

Detlev v. Liliencron.

Christian Knayer.




mf agitato
durst - ü - berquält und fie - ber-wild, im To - deskampf den
agitato
mf marcato
f
Kopf er - ho - ben.
trem.
mf
cresc.
p
Ein
ff
tranquillo
dolce
letz - ter Traum, ein letz - - - tes Bild, sein
tranquillo
dolce
agitato
bre - chend Au - ge schlägt nach o - ben:
agitato
f


tranquillo
dolce
Die Sen - se rauscht im Äh - ren-feld, er
rall.
dolce
Von oben nach unten arpeggieren.
p
mf
sieht sein Dorf im Ar - beits-frie - den, a - de, a - de, du
f
mit freiem Vortrag
p
Hei - mat-welt,— und beugt das Haupt, und ist ver -
espress.
ff
mf
frei
schie - den!
ten.

Fräulein MARIA HARTMANN zu eigen.

TAGEBUCHBLATT.



XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Der Konzertsängerin Bertha Manz zugeeignet.

Das Lied vom Hindenburg.

Ein Soldatenlied von A. de Nora. Komponiert von Karl Wachter.



Der „N. M.=Z." zum ersten Abdruck überlassen.

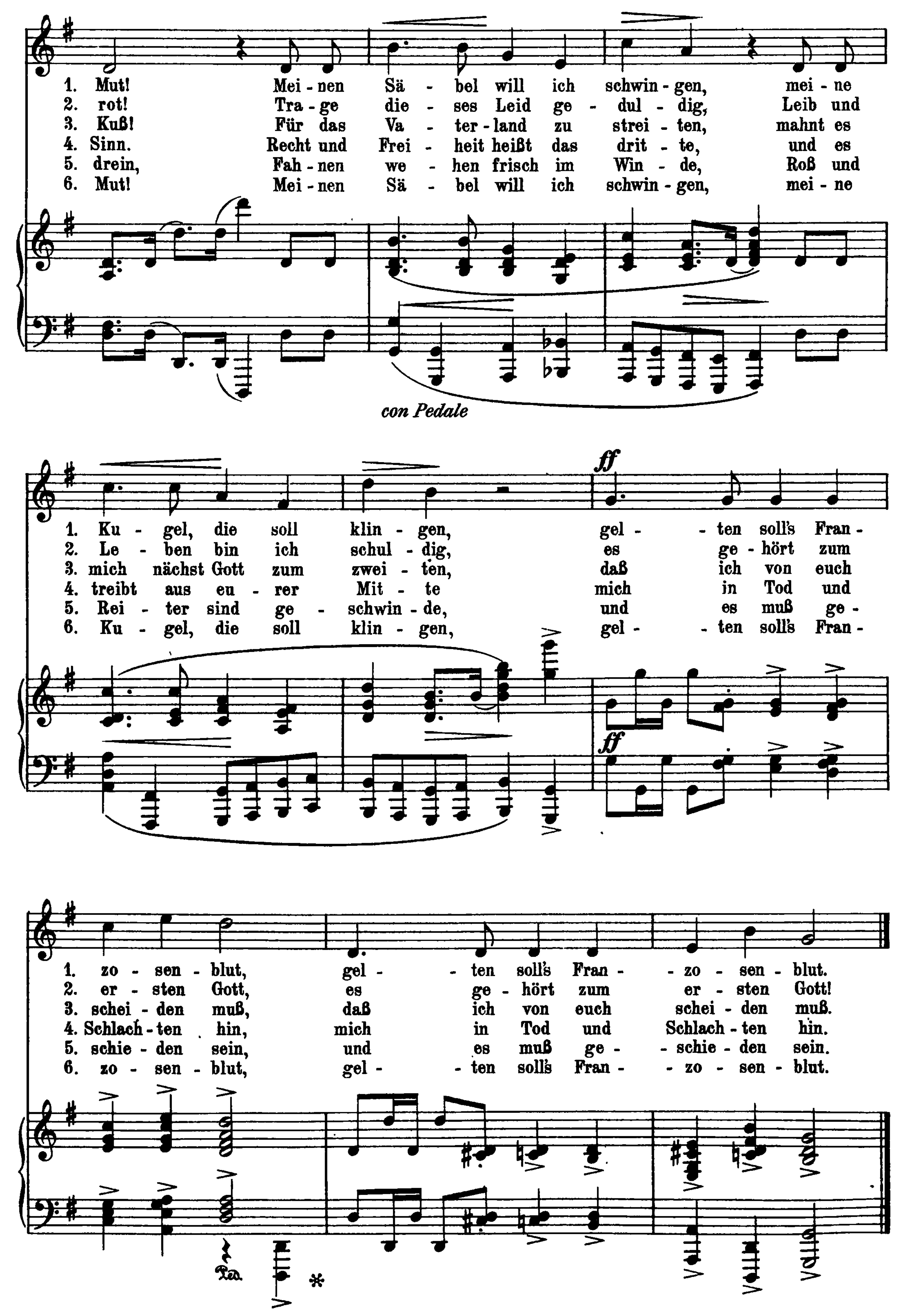


XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

AUFBRUCH.

(E. M. Arndt.)




1. Mut! Mei - nen Sä - bel will ich schwin - gen, mei - ne
2. rot! Tra - ge die - ses Leid ge - dul - dig, Leib und
3. Kuß! Für das Va - ter - land zu strei - ten, mahnt es
4. Sinn. Recht und Frei - heit heißt das drit - te, und es
5. drein, Fah - nen we - hen frisch im Win - de, Roß und
6. Mut! Mei - nen Sä - bel will ich schwin - gen, mei - ne
con Pedale
ff
1. Ku - gel, die soll klin - gen, gel - - ten solls Fran -
2. Le - ben bin ich schul - dig, es ge - hört zum
3. mich nächst Gott zum zwei - ten, daß ich von euch
4. treibt aus eu - rer Mit - te mich in Tod und
5. Rei - ter sind ge - schwin - de, und es muß ge -
6. Ku - gel, die soll klin - gen, gel - - ten solls Fran -
ff
1. zo - sen - blut, gel - - ten solls Fran - - zo - sen - blut.
2. er - sten Gott, es ge - hört zum er - sten Gott!
3. schei - den muß, daß ich von euch schei - den muß.
4. Schlach - ten hin, mich in Tod und Schlach - ten hin.
5. schie - den sein, und es muß ge - - schie - den sein.
6. zo - sen - blut, gel - - ten solls Fran - - zo - sen - blut.

MENUETT.


Gustav Lewin.
PIANO.
p immer staccato
poco rit.
a tempo
p
p
p dolce

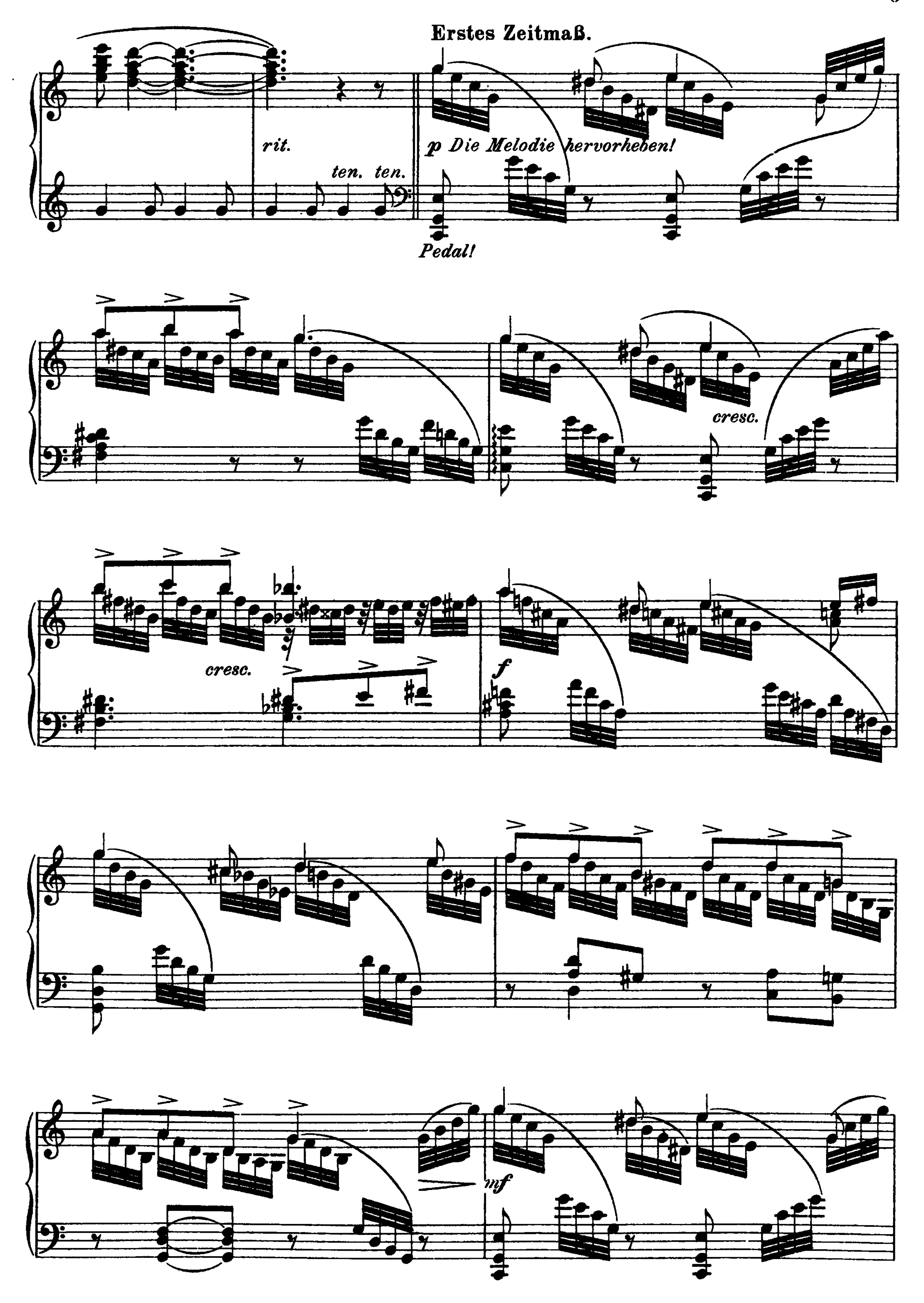

molto rit.

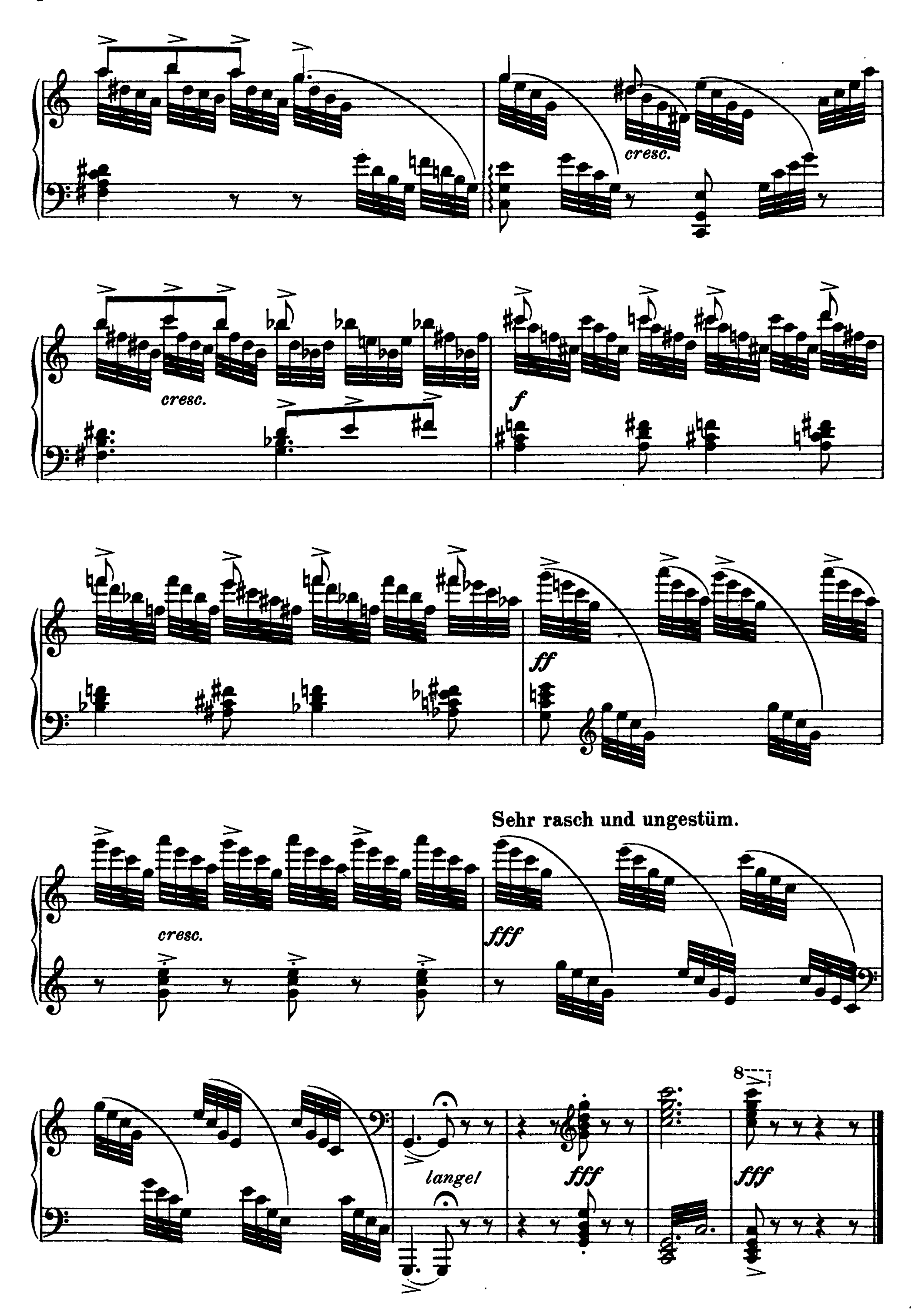
XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MORGENRITT.




Etwas langsamer, verträumt.
p
con Pedale
pp
ppp rit.
ten.
pp
p
ten.
pp
ppp


Erstes Zeitmaß.
rit.
ten. ten.
p Die Melodie hervorheben!
Pedal!
cresc.
cresc.
f
mf


cresc.
cresc.
f
ff
Sehr rasch und ungestüm.
cresc.
fff
lange!
fff
8
fff

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

GESÄNGE DER FRÜHE Nr. 1

von ROBERT SCHUMANN, Op. 133.

Für Violine, Violoncell und Klavier bearbeitet von ARMIN KNAB.





*) Falls Violoncell fehlt, hat das Klavier diese kleinen Noten mitzuspielen.

AUFRUF.

Gedicht von Heinrich von Rustige.




1. schlägt der Erbfeind an das Schwert. Laß marschie - ren, laß mar - schieren, daß die Gren - ze sei be-
2. „Vor-wärts" soll die Lo-sung sein! Laß marschie - ren, laß mar - schieren, daß die Gren - ze sei be-
3. Sach - sen, Hes-sen frisch her - an! Laß marschie - ren, laß mar - schieren, was die Weh - re tra-gen
4. der den Frie-den uns zer-bricht! Laß marschie - ren, laß mar - schieren, auf, mein Deutschland, säu-me
5. muß es sein, so schla-ge drein! Laß marschie - ren, laß mar - schieren, dann ist Sieg und Frieden
1. wehrt, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, daß die Gren - ze sei be -
2. wehrt, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, daß die Gren - ze sei be -
3. kann, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, was die Weh - re tra - gen
4. nicht, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, auf, mein Deutschland, säu - me
5. dein, laß mar-schie - ren, laß mar - schie - ren, dann ist Sieg und Frie - den
1. wehrt!
2. wehrt!
3. kann!
4. nicht!
5. dein!

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

GESÄNGE DER FRÜHE Nr. 1

von ROBERT SCHUMANN, Op. 133.



Für Violine, Violoncell und Klavier
bearbeitet von ARMIN KNAB.

Langsam und feierlich. (♩= 56)

Klav. *pp* *ten.* 3 *) Vcll. *p*

ten. *mf* *cresc.*

dim. *cresc.*

f

p *dim.* Vcll. *) *mf*

p *pp*

*) Falls Violoncell fehlt, hat die Violine diese kleinen Noten zu spielen.



XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1915.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Kgl. bayr. Kammersänger FRIEDRICH BRODERSEN verehrungsvoll zugeeignet.

Deutsches Matrosenlied.

Letzte Dichtung von HERMANN LÖNS, gefallen am 27. Sept. 1914 bei Reims.



f

wohl, mein Schatz, leb' wohl! Denn wir fah-ren ge-gen En - ge - land, denn wir

pp *f*

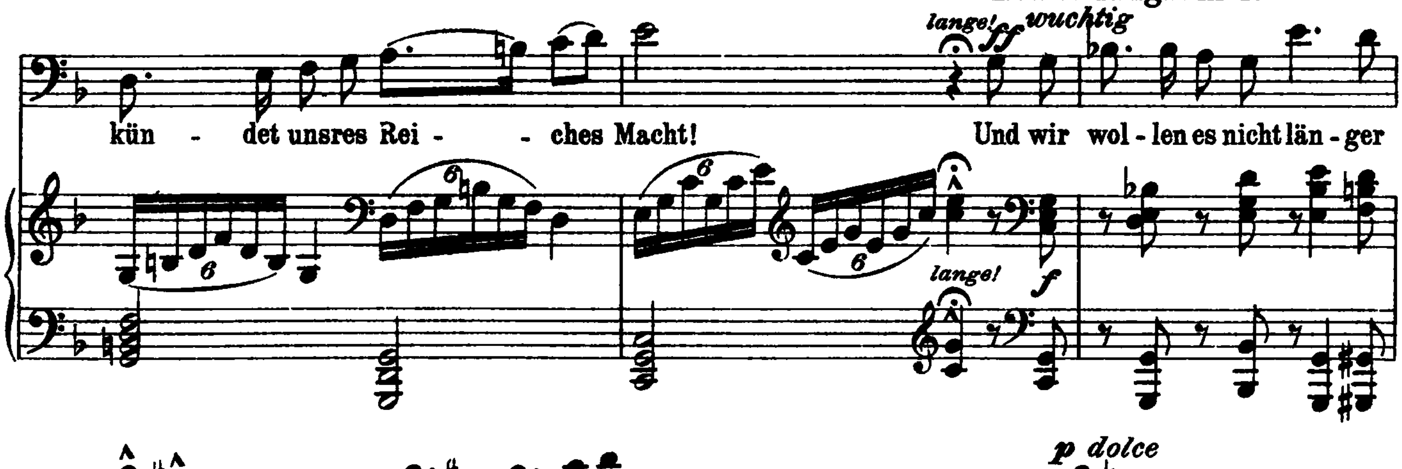
fah-ren ge-gen En-ge - land!

f

f

Uns-re Flag - ge, die we - het auf dem Ma - ste, sie ver-

f






lie - be Hand, leb' wohl, mein Schatz, leb' wohl! Denn wir fahren ge-gen En - ge -
land, denn wir fahren ge-gen En - ge - land!
Lang-sam.
lange! pp a tempo
ritard.
Langsam. ♩= 92.
pp
Kommt die Kun - - de, daß ich bin ge -
pp ritard. a tempo
fal - len, daß ich schla-fe in der Mee - - res - flut, o dann
wei-ne nicht um mich, mein Schatz, o wei - ne nicht um mich und den-ke: Für das

ff

Va - terland, da floß mein Blut, für das Va - ter-land, da floß mein Blut!

ff

Sehr langsam.

pp

Gib mir dei-ne Hand, dei-ne lie - be Hand! Leb' wohl, mein Schatz, leb'

pp

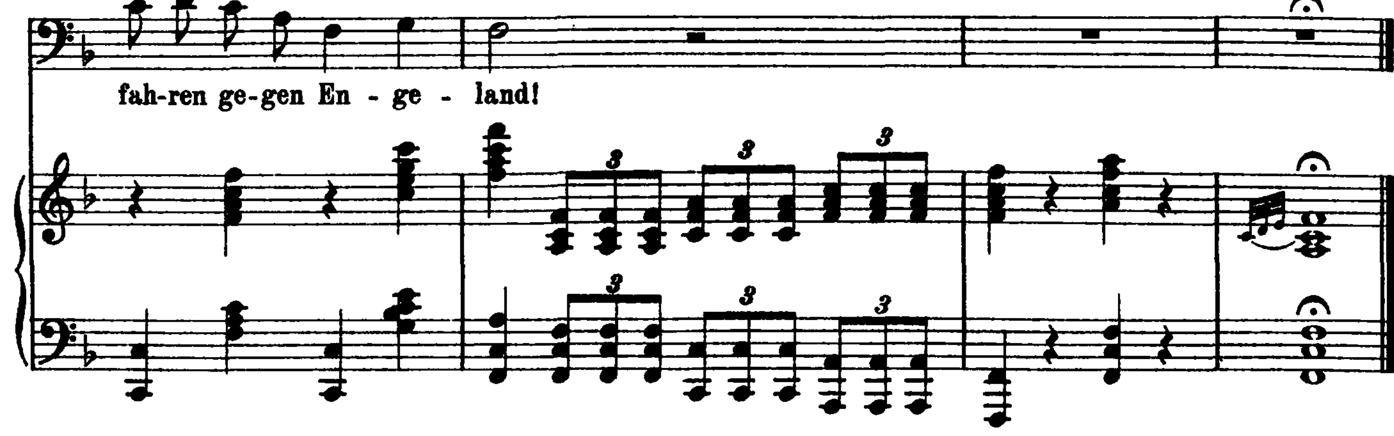
Etwas schneller.

ff mit aller Kraft

wohl! Denn wir fah-ren ge-gen En - ge - land! Denn wir

molto ritard.

ff a tempo



XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1914.
Fünf Kriegsmärsche für die Jugend.

Für Klavier (leicht) komponiert
von HUGO SCHLEMÜLLER, Op. 23.

Nr. 1. Gegen die Franzosen.

MOTTO:
„Seht die roten Hosen,
Seht, wie sie laufen, die Franzosen!"





*) Die Marseillaise stolz in Dur anfangend, dann traurig in Moll endend. Diese Takte sind fast doppelt so langsam zu spielen.



Nr. 2. Gegen die Engländer.

MOTTO:
„Sie müssen Wasser schlucken,
Bis kein Brit' mehr lügt!"

Mit Volldampf. 𝅗𝅥=104.

Sie müs - sen Was - ser schluk - ken, schluk - ken,

bis kein Brit' mehr lügt, mehr lügt!

PIANO.

f
f
f
cresc.
f


Sehr heftig.
Je - der Tritt
ein Brit',
je - der Tritt
ein
Brit'.
ff
fff
f
cresc.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1915.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Der Österreichischen Reiterei gewidmet zur Erinnerung an den 2. Dezember 1914.

Österreichisches Reiterlied.

Aus dem Hohen Lied des Krieges von Hugo Zuckermann (gefallen in den Karpathen).

Max Petzold.




Tempo di marcia, con fiducia.
Viel Hunderttau - send tra - - ben in Österreichs Rei - te - rei.
Tempo I.
3. Drü - ben im A - bend - rot flie - gen zwei Krä - hen—
Wann kommt der Schnit - ter Tod, um uns zu mä - hen?
rit.
(gleichgültig)
Es ist nicht schad!
Tempo di marcia, con brio.
cresc.
Seh ich nur uns - re Fah - nen we - hen auf Bel - - grad, auf Bel - - grad, auf Bel - - - - - - grad.

CANON.

(Aus dem „Tagebuch".)

Ernst Toch.




cresc. molto
ff
ff
rit.
a tempo
p
mf
p
pp dolciss.
(poco rit.)
ppp

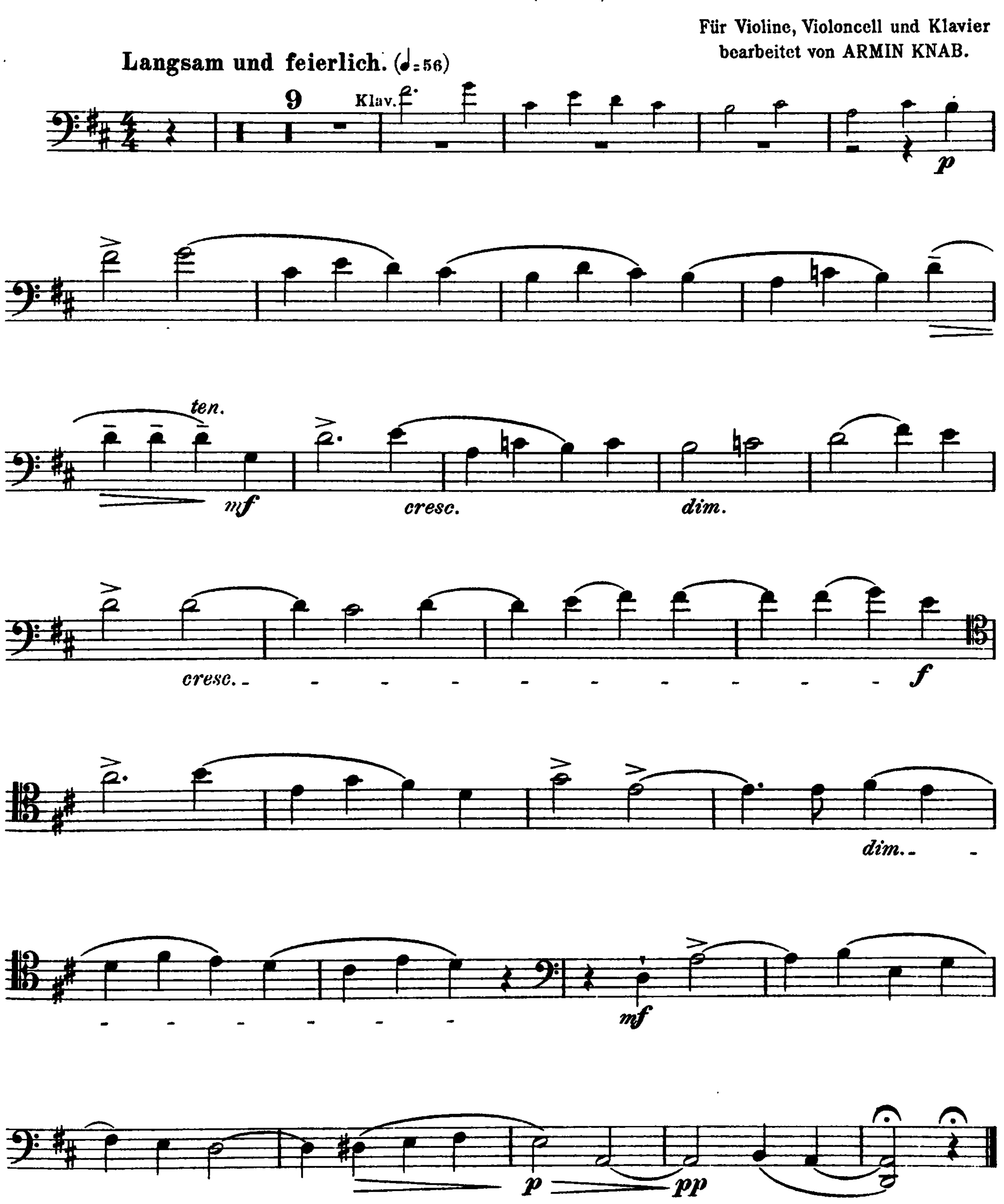
XXXVI. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

GESÄNGE DER FRÜHE Nr. 1

von ROBERT SCHUMANN, Op. 133.

Violoncell (*ad lib.*).

Für Violine, Violoncell und Klavier bearbeitet von ARMIN KNAB.



VIEL FEIND – VIEL EHR!

MILITÄRMARSCH.

ROBERT FORSTER.





mf
f
mf
f



*) Spieler, denen der folgende Teil technisch zu schwierig ist, wiederholen das Trio in der einfachen Form.


So trot - zen wir der gan - zen Welt, ge - schlif - fen ist der Stahl! Laßt
Feind uns sein, wem's so ge-fällt — was küm-mert uns die Zahl! Und
wär' der Teu - fel selbst ge-paart mit uns - rer Fein - de Heer, wir
grü - ßen ihn auf deut - sche Art: „Viel Feind — viel Ehr!" Wir
grü - ßen ihn auf deut - sche Art: „Viel Feind — viel Ehr!"

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1914.
Fünf Kriegsmärsche für die Jugend.

Für Klavier (leicht) komponiert
von HUGO SCHLEMÜLLER, Op. 23.

Nr. 3. Gegen die Russen.

MOTTO:
„Gebt mir Wodky,
Daß ich siegen kann!"




Hin - den - burg, der wird euch hel - fen.
f sehr heftig
p
Gebt mir Wod - ky, daß ich sie-gen kann.
Hin - den - burg, der wird euch hel - fen.
f
p
Gebt mir Wod - ky, daß ich sie-gen kann.
f
p
f
D. C. al Fine.
Nr. 4. Gegen die Serben.
MOTTO:
„Alle Serben müssen sterben!"
Schnell. 𝅗𝅥 = 116.
PIANO.
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
f
p
sf

Und die Ser - ben müs - sen ster - ben.

Hur - rah, drauf, hur - rah, drauf,

und die Ser - ben müs - sen ster - ben.

Hur - rah, drauf. hur - rah, hurrah, drauf, drauf, drauf, hurrah!

Hur - rah, drauf!

Nr. 5. Gegen alle zusammen.

MOTTO:
„Es braust ein Ruf!“

Sehr schneidig. ♩ = 116.

PIANO.

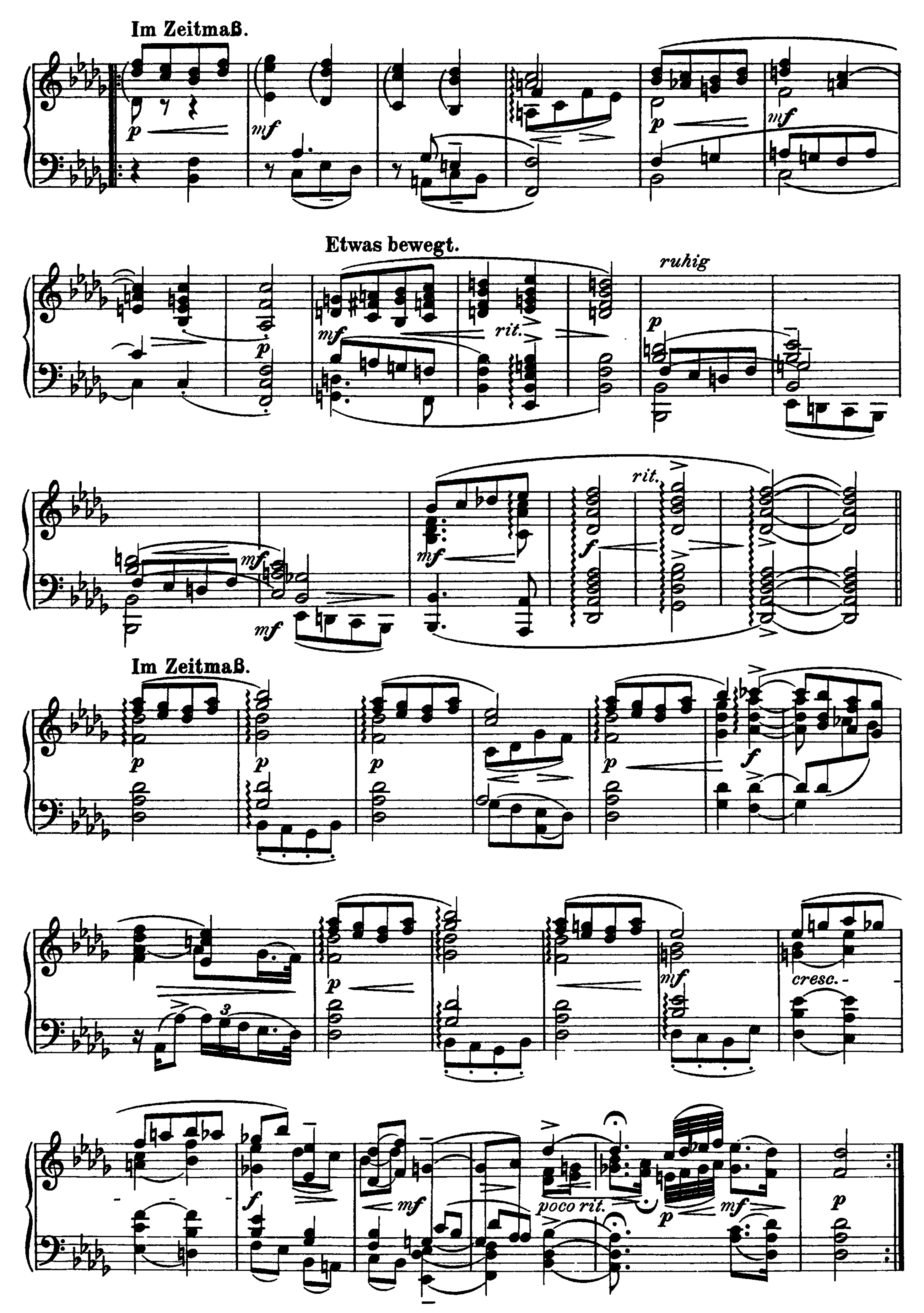
Es braust ein Ruf wie Donnerhall.


Lieb
Va-terland, magst ru-hig sein.
Ich hatt' ei-nen Ka-me-
ra - den.
Deutschland, Deutschland ü - ber al - les.
Gott er - hal - te Franz den Kai-ser.
dim.

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

STILLE WEISE.




Im Zeitmaß.
p
mf
p
mf
Etwas bewegt.
p
mf
rit.
ruhig
p
mf
mf
mf
rit.
f
Im Zeitmaß.
p
p
p
p
f
p
mf
cresc.
f
mf
poco rit.
p
mf
p

„Die Veilchen fangen an zu blühn."




ritard.
f a tempo
Licht die Au'. Nun Herz, laß nicht die Hoff - nung sin - ken, es
ritard.
f a tempo
kommt ein O - stern je - dem Mühn, jetzt gilt es neu - en
p
f
Mut zu trin - ken, die Veil - chen fan - gen an zu blühn, jetzt
p
gilt es neu - en Mut zu trin - ken, die Veil - chen fan - gen
f
an zu blühn.

XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915 Nr. 14
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Meiner Mutter zu eigen.

In der Rosenlaube.

Anna Hegeler, Op. 4[1]





f
Allegro.
mit Dämpfer
pp entfernt
mf
8
8
rit.
Tempo I.
p ohne Dämpfer
espr.



p
8
mp voll und breit
f
p
p
verklingen lassen
8
p
pp
ppp

An –

(Aus dem Nachlaß von Wilhelm Holzamer.)



XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915. Nr. 15
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Heil unserm König, Heil!“

oder:

„Heil dir im Siegerkranz!“

C. Knayer.

Gehend.

Volkschor. *mf*

1. Heil un-serm Kö-nig, Heil! Heil un-serm Für-sten, Heil! Dem Ed - len Heil!
2. Laß dei-ne mil-de Hand auf un-serm Va-ter-land und Kö - nig ruhn!
3. Sein Volk mit Herz und Mund eh - re im Bru-der-bund als Va - ter ihn!

Klavier. *mf* *f*

1. mal p, 2. mal f *cresc.* *f*

1. Herr Gott, dich lo-ben wir, Herr Gott, wir flehn zu dir: O segn' ihn für und für! Dem Kö - nig Heil!
2. Er sei ge-recht wie du, wah-re uns Fried' und Ruh! Froh jauchzt sein Volk ihm zu: Dem Kö - nig Heil!
3. Herr, laß durch sein Bemühn Se-gen dem Volk erblühn! Schütz' und er - hal-te ihn! Dem Kö - nig Heil!

Königshymne.



*) Strophe 2 u. 3 wie oben.

„Heil unserm König, Heil!“

Zu deutschem Wort, zu deutschem Sang
Nicht fremden, sondern deutschen Klang.



Eigentum des Komponisten.

Vier kleine Präludien in der ersten Position

für Gitarre.




III.
Andante.
p
con melancolia
più p
ritard.
a tempo
più p
più p
ritard.
IV.
Andante.
più p
3
p
Fine. mf
2. mal pp (Echo)
mf
pp
rit.
D.C. al Fine.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 16

Fräulein ERIKA VON BINZER zugeeignet.

Singende Fontäne.

Nokturne.

Und wie ich die Scheibe staunend
Zu dem Garten niederbog,
War es Singen, süß und raunend,
Das zu mir ans Fenster flog.

Keinen sah ich. Nur im Dunkeln
Blinkte das erhellte Spiel
Der Fontäne, die mit Funkeln
In die Stille niederfiel.

Stefan Zweig.

Walter Niemann, Op. 30.




affret - tan - do
L.H.
cre - scen - do
mf
dimin. e
rimettendosi
Poco largamente, tranquillo e cantabile (♩ = ♪ = 126).
dol. espress.
p
poco animando con sonorità dolcissima
L.H.
poco cresc. e
affrettando
stentando molto
f
in tempo
più espress.
pp
mp
poco cant.
molto sostenendo
molto rall.
f molto pp
p
dolce
dimin. e
rall.



Tempo I.
pp dolce mormorando
poco p
delicatamente
p
cre
affret - tan - do
scen - do
L.H.
poco
f
rimettendosi



Largamente, molto cantabile (♪= 84).
dol. ma sonoro
dol. molto espr.
poco animando con sonorità dolcissima
sempre f
Poco largamente.
so - ste - nen - do
ff
Tempo I, ma poco meno mosso e molto tranquillo (♪= 112).
dolce
quasi p con sonorità dolcissima
sempre pp
pochiss. rit.
dol. delicatamente
alquanto più rinforzando
pochiss. rit.
dol. delicat.
poco più rinforzando
dolciss. ma sonoro
rallent.
poco string. ca lan do
più p
dolciss. soave
pp

Scherzino.


Leicht bewegt.
W. Pfleiderer.
PIANO.
p
pp
p
poco f
p leicht
pp
poco rit.
a tempo
f
p rit.
f a tempo
p
poco rit.
Langsamer.
gesangvoll
poco f
poco f



f
f etwas breit
rit.
p
Erstes Zeitmaß.
p
p sehr zart
pp
p
poco f
p leicht
zögernd
pp
1
a tempo
p
poco rit.
p

Meinen Kameraden vom Landsturm-Bataillon Siegen gewidmet.

LANDSTURMLIED.

(Berliner Landsturm.)

Gedicht von HANS BRENNERT.

RUDOLF WERNER.




Baß.
1. schnelle ja, ganz schnelle ja die Fel-le ja, die Fel-le ja Fran-zo--sen,Russ'und
2. Söh-ne-kens, ihr Söh-ne-kens mit Böh-ne-kens, mit Böh-ne-kens, die sind so heiß und
3. Wa-de,marsch!die Wa-de,marsch! Pa - ra-demarsch!Pa - ra-demarsch!Und drescht den Ni-ko-
mf
1. Brit'!
2. blau!
3. laus!
Der tapf-re Land-sturm-mann-- er rückt an, er rückt an! Auf,
mf
Land-sturm mit Waf - fe, mit Knar-re und Af - fe! Steig ein, steig ein, steig
cresc.
cresc.
ein! Zur Weich-sel und zum Rhein! 2. Und Rhein!
3.Lernt
f
mf
1.2.
3.
f
ff
ff
mf

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 18

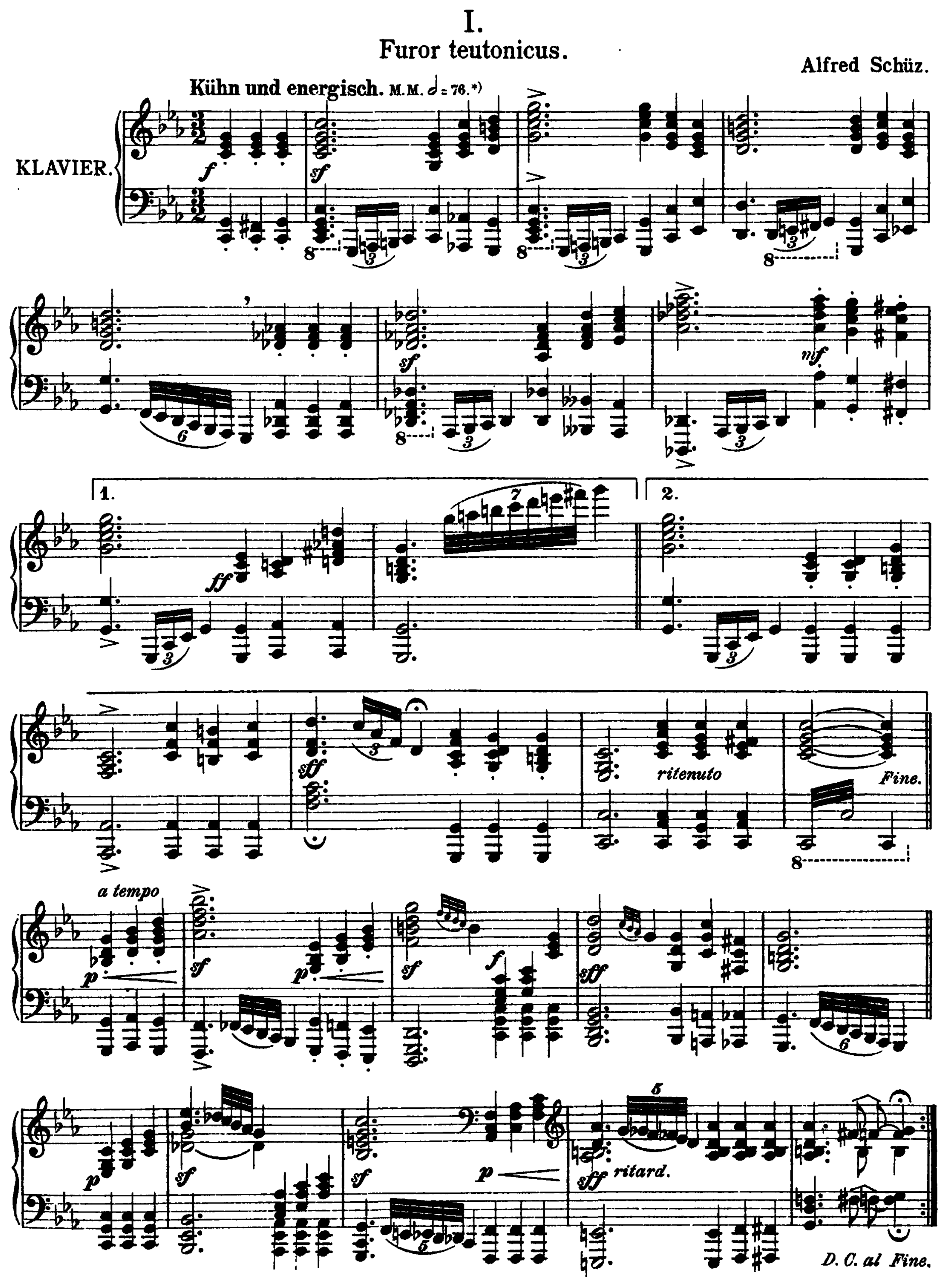
In der Kriegszeit.

Stimmungsbilder.

I.

Furor teutonicus.

Alfred Schüz.



*) Die Metronombezeichnung gilt als Durchschnittstempo für die gesamte Reihe.

II.

Mit klingendem Spiel zu Kampf und Sieg.





III.

Sursum corda.

Ernst, feierlich.

p espr.

mf

p

Fine.

p

p

pp

p

decresc.

pp

D. C. al Fine.

IV.

Totenklage und heiliger Zorn.



XXXVI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1915. Nr. 19
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Lied der Schifferin.

(Chant de la gondolière.)

J. J. Abert.
Komp. Zürich, 12. Juli 1860.




p
f
ff
pp
ff
dim.
p
cresc.


ff
dim.
p
8
8
8
dim.
pp

Frage.

(Lenau.)

Heinrich Schwartz.



XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.


Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915. Nr. 20

Indische Nacht.

Georg Capellen.

Adagio con espressione.

KLAVIER.

pp *p* *mf* *f* *mf* *pp* *p*

pp *cresc. e poco string* *frit.*

a tempo

pp *p* *mf*

pp *mf* *p* *rit.* *f*


a tempo
Più animato.
8
8
ritard.
Poco agitato.
3
3
rit.
a tempo
p cresc.
dimin.
ritard.

Aufführungsrecht vorbehalten.

Ein kleines Nest.

(Julius Lohmeyer.)

Johanna Senfter, Op. 8, Nr. 13.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N.M.-Z. 1470


Gras, ein Flöck - lein Moos, dar - in ein
Blatt, ein Bor - ken - stück und
rit.
f a tempo
p
ei - ne gan - - - ze Welt,
cresc.
rit.
mf
a tempo
p
rit.
p a tempo
ei - ne gan - ze Welt voll Gluck.
decresc.
f
pp

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915. Nr. 21

Aufführungsrecht vorbehalten.

ELEGIE.



Der „Neuen Musikzeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


Wieder breiter werdend.
f e cresc.
Sehr breit.
ff
con tutta forza
rit.
Wie zu Anfang.
p
pp
Immer
pp
mehr zurückhaltend.
(marc.)
(marc.)
Nun lebhafter bewegt, aber durchaus zart im Vortrag.
dolcissimo
ppp



1. *poco rit.*

2.

p

dimin.

Mit Pedal.

1. *ppp*

2. *ppp* *poco rit.*

a tempo

dolcissimo

ppp

Wie zu Anfang.

assai rit.

Wiederholung von ⊕ bis ⊕ und dann die Coda.

Sehr langsam.

⊕ CODA.

ppp

pppp

Deutscher Sang.

Kurt Anker, Hauptmann im Inf.-Regt. Nr. 30.

Walter Drwenski.



*) An Stelle der halben bzw. Viertelnoten können die Achtelnoten treten.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 22

An die Nacht.

(E. Rudloff.)

Johanna Senfter, Op. 8, Nr. 3.




decresc.
p
mü - de Welt.
decresc.
p
p
Schwebst mit dei - nem gro - ßen Schwei - gen um mein Herz, das
p
p cresc.
f
wil - de, du, küß es dann mit dei - ner Stil - le,
f
mf decresc.
p
wei - che Nacht, in dei - ne Ruh.
mf
p
mf
p

FADOS.

Musikbeilage zu L. Ey's Aufsatz.



1) Cascais, vornehmer Badeort an der Tejomündung. Seine Zitadelle war während der Monarchie Sommerresidenz des Königs.



[1] Nazareth ist ein portugiesisches Fischerdorf.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915
Nr. 23

Ausruhn.




mf
p
der Tag ge-bracht, sei's Freu - de o - der Schmer - zen.
mf lebhafter
So war's schon oft. Ob schwül der Tag und ob mein Herz voll
mf
a tempo
con sentimento
Ban - gen. Was mich gedrückt. entschlief ge-mach, gleich laut-los mü - dem
dolce
mf
Wel-lenschlag, wenn mich dein Arm um-fan - gen. Was mich gedrückt, entschlief ge-mach,
pp
sehr langsam
sotto voce (träumerisch)
wenn mich dein Arm um - fan - gen, wenn mich dein Arm um - fan - gen.
pp
ppp
ppp
8

Deutsches Flottenlied.

(G. Thouret.)

Georg Capellen.




1. auf das Meer, klar zum Ge-fech-te! Vor-wärts geht es, Steu-er-mann!
2. und her-auf aus Mee-resgrüf-ten grüßt es dich wie Glok-ken-klang.
3. wenn es je den Feind ge-lü-stet, deut-sche Flot-te, auf zur Schlacht!
1.-3. Hoch die Flagge Schwarz-Weiß-Rot, hoch die Flagge Schwarz-Weiß-Rot!
Voll-dampf, Volldampf voraus, Sieg, Sieg, Sieg o-der Tod!
Sieg o-der Tod!
rit.
a tempo
poco a poco acceler.
1.2.
Schluß.

XXXVI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1915 Nr. 24

Charlotte Kettenring gewidmet.

Ergebung.

Matthäus Koch.



Frühlingslied.

(Hanna Gahl.)

Alfred Schüz.

Lebhaft bewegt. (M. M. ♩ = 126)

GESANG.

KLAVIER.

f

Frühling! Frühling!

f

Ped.

Früh - - ling wird's, die Bäch - lein sprin - gen, und ich

hör' mit fro - hem Schall al - le Vög - lein wie - der

mf

cresc.

sin - gen auf den Ber - gen und im Tal!

Ped.


p espress.
Früh - ling ü - ber - all!
Langsamer. (M. M. ♩= 116)
Früh - ling
leg.
p
wird es, auf, mein Her - ze, und ver - giß das trü - be Leid! Hof - fe,
daß von al - lem Schmer - ze du nun auch wirst bald be -
freit.
Tempo I.
Früh - ling wird's! Greif in die Sai - ten, laß er -
p
mf



schal - len ü - ber - all in der Welt, der schö - nen
cresc.
wei - ten, dei - ner Lie - der Ju - belschall! Früh - ling wird's, o helft mir
mf
cresc.
f
sin - gen! Gebt mir Lie - der, Me - lo - dien, daß wir uns - re Huld'gung
cresc.
f rit.
breit
brin - gen, laßt den Kö - nig Lenz ein - ziehn, laßt den Kö - nig Lenz ein - ziehn!
Largo.
Tempo I.